SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

ALAN SORRENTI
ARIA PROGRESSIVA

PICCHIO DAL POZZO
SOLIDE STRAVAGANZE SONORE

VAN DER GRAAF GENERATOR
VITAL

NOT A GOOD SIGN
MUSICA SENZA CONFINI

RENAISSANCE
UN LUNGO RACCONTO

CHRIS SQUIRE + YES STORY 1968-2018

E ANCORA: + KEITH EMERSON + AL DI MEOLA + MARILLION + GENESIS + A PERFECT CIRCLE + LOREENA MCKENNITT + IL BACIO DELLA MEDUSA + GAZPACHO + CANZONIERE DEL LAZIO + ARCA PROGJET + GLI SCATTI DELLA MIA VITA: GUIDO HARARI + ANCIENT VEIL

TARIFFA R.O.C. – POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE AUTMBPA/LO-NO/150/A.P./2016 ART1, COMMA 1 S/NA

Sprea EDITORI

Un mito.
Oggi ancora più grande.

Volkswagen Multivan.
Più spazio alla tua voglia di libertà.

Dopo sei generazioni il fascino è rimasto lo stesso, ma oggi Multivan è ancora più spazioso e tecnologico. Con 7 posti, motori TDI e disponibile anche con trazione 4MOTION e cambio automatico DSG, Volkswagen Multivan rinnova il piacere di viaggiare nella massima libertà.
Scoprilo nelle nuove versioni Space e Tech.

Volkswagen

L'immagine della vettura è puramente indicativa. Per maggiori informazioni: www.volkswagen-veicolicommerciali.it
Valori massimi: consumo di carburante ciclo comb. 7,6 l/100 km – CO_2 198 g/km.

WELCOME

F. DESMAELE

Diciannove... il cammino di «Prog» Italia prosegue, anche se l'editoria cartacea sta attraversando un momento nerissimo, forse il peggiore di sempre. D'altronde con la rete non bisogna scontrarsi, al massimo entrarci in sintonia e produrre riviste che cerchino di entrare in profondità, andando oltre la semplice notizia. Impossibile produrre la rivista perfetta... doveroso fare quella "sincera"...

Questo numero è dedicato a **Jon Hiseman**, straordinario batterista inglese (Colosseum, Tempest, Colosseum II, Jack Bruce, Graham Bond, John Mayall, etc.) che il 12 giugno è scomparso dopo un bruciante tumore. L'8 aprile, dopo l'uscita di HEROES, album dei JCM (Jon, il chitarrista Clem Clemson e il bassista Mark Clarke, entrambi ex Colosseum), gli avevo scritto per proporgli una seconda intervista, la prima fu pubblicata sul n. 10 di gennaio 2017. Lui, con la sua solita gentilezza, mi aveva risposto di telefonargli mentre era in tour col gruppo. Purtroppo non ho avuto tempo! Ho scritto alla figlia **Ana Gracey**, pure a nome di tutti i lettori di «Prog» Italia, per esprimere il nostro dolore e comunicare la notizia di questa dedica a lei e a **Barbara Thompson**, moglie di Jon e grande sassofonista. E Ana ringrazia gli appassionati italiani che in molti hanno scritto pensieri affettuosi su Jon.

Tra le tante "cose" che affollano ogni nostra uscita ci tengo a segnalare **Gli scatti della mia vita**, la rubrica che dedichiamo ad artisti che troppo spesso non sono considerati per quanto meritano, vista la fondamentale opera di supporto alla musica: i fotografi! Senza di loro molto del fascino del suono andrebbe perso... le visioni del suono sono anche merito loro. Questa volta **Guido Harari**, uno dei più apprezzati creatori di emozioni visive in circolazione, ci ha regalato dieci delle sue immagini più belle, molte inedite come quella di Peter Hammill nella seconda copertina. Ce le ha donate gratuitamente proprio perché ha capito lo spirito "altro" che anima la nostra rivista.
Grazie Guido per gli scatti di **Klaus Schulze**, **Brian Eno**, **PFM**, **Osanna**, **Kate Bush**, **Peter Gabriel**, **Daevid Allen**, **Frank Zappa**, **David Sylvian & Robert Fripp**, **Peter Hammill**...

Francesco Di Giacomo. Come leggerete più approfonditamente a pagina 128, LA PARTE MANCANTE, album d'inediti di quello straordinario artista che è stato BIG, è terminato. Foffo Bianchi ne ha chiuso la lavorazione masterizzandolo. In autunno dovrebbe uscire e, vi assicuro, i testi scritti da Francesco dal 2005 in poi, sono di una bellezza e di una profondità sconvolgenti. Non vedo l'ora di poterlo condividere con voi. Su Francesco sto scrivendo un libro, ma per i soliti "casini" della vita è in enorme ritardo. S'intitolerà *Non mi rompete!* e la prefazione sarà a cura di un fratello di entrambi: **Gianni Nocenzi**.

Progressivamente Free Festival si terrà a Roma, 26/30 settembre, per la 26esima edizione, ritornando al Planet Live Club dopo un anno al Jailbreak. Insieme a «Suono», rivista di Hi-Fi, ogni sera, in un'altra sala prima dei concerti, monteremo un impianto stereo di livello eccelso. Servirà per ascoltare insieme alcuni vinili, specialmente quelli a 192 kHz pubblicati recentemente. Per il programma preferiamo attendere ancora un po' ma è stato assemblato. Sarà gratuito come al solito grazie allo sforzo di tutti: artisti, club, fonici, lavoratori vari.

In memoria di Jon Hiseman (1944-2018). Colosseum in concerto a Roma, 22 febbraio 2006.

RAIMONDO LUCIANI

Il **Rovescio della Medaglia** di Enzo Vita è tornato in pista con una nuova formazione, dopo qualche tentennamento negli ultimi anni. In una location straordinaria vicino Siena, l'abbazia di San Galgano, il 22 luglio sarà in concerto con un repertorio dedicato al M° Luis Bacalov, incentrato su CONTAMINAZIONE.
Come sempre condividiamo la playlist Spotify sui contenuti di questo numero di «Prog» Italia: http://goo.gl/wqqkrB.

Buon ascolto.

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

SOMMARIO

#19 · PROG MUSIC 2018

8 COVER STORY
CHRIS SQUIRE + YES STORY 1968-2018
50 anni di musica con pochi eguali

24 NOT A GOOD SIGN
Liberi da ogni prigione stilistica

28 PICCHIO DAL POZZO
Solide stravaganze sonore

36 RENAISSANCE
Storia – discografia – intervista: Annie Haslam

50 KEITH EMERSON
Il tastierista inglese in 10 brani

54 VAN DER GRAAF GENERATOR
Alla scoperta dell'album VITAL

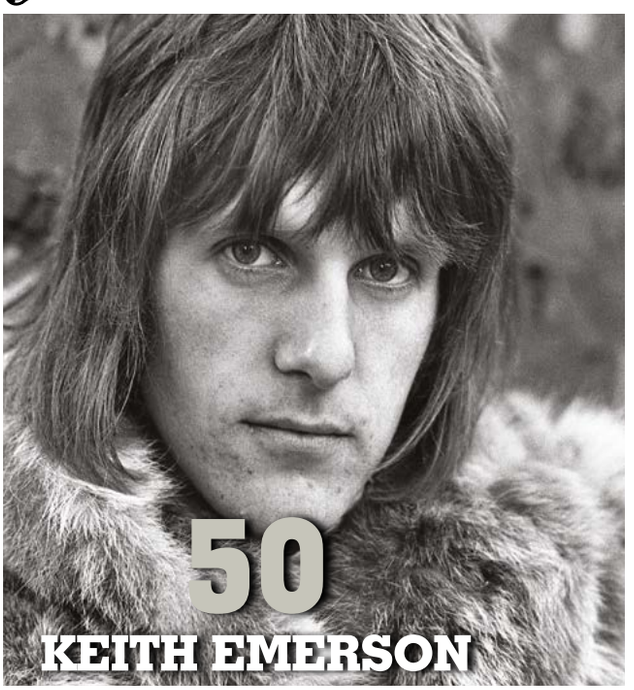
60 ALAN SORRENTI
Il cofanetto dei suoi primi album

66 AL DI MEOLA
Una chitarra al servizio della musica

72 MARILLION
BRAVE: un classico sottovalutato

84 CANZONIERE DEL LAZIO
Ristampa di LASSA STA LA MÈ CREATURA

92 GENESIS ...AND THEN THERE WERE THREE
Amore e odio



FATES WARNING
Live Over Europe

IL PRIMO ALBUM DAL VIVO CON L'ATTUALE LINE-UP DEI PIONIERI DEL PROGRESSIVE METAL FATES WARNING.

23 canzoni per 138 minuti,
registrato durante il tour europeo
a supporto dell'ultimo album
"Theories Of Flight",
inclusa la data milanese.

SONY MUSIC INSIDEOUT MUSIC www.insideoutmusic.com

HAKEN
L-1VE

IL PRIMO LIVE ALBUM DELLA BAND

registrato presso il Melkweg
di Amsterdam,
con un cameo speciale di
Mike Portnoy!

DISPONIBILE IN
2CD/2DVD DIGIPAK *e in* DIGITALE!

SONY MUSIC INSIDEOUT MUSIC www.insideoutmusic.com

SOMMARIO

#19 · PROG MUSIC 2018

98 **LOREENA MCKENNITT**
Track by Track

102 **GUIDO HARARI**
Gli scatti della mia vita

112 **A PERFECT CIRCLE**
Nuovo album dopo 14 anni

116 **ANCIENT VEIL**
Tra passato e futuro

118 **IL BACIO DELLA MEDUSA**
Rock dell'arte

122 **GAZPACHO**
Sospesi nel tempo

126 **ARCA PROGJET**
Il nome è un presagio

128 **STONE MUSIC**
News dal mondo prog

130 **RECOVERED**
Copertine storiche ripensate: MAGMA (1970)

102
GUIDO HARARI

GUIDO HARARI

118
IL BACIO DELLA MEDUSA

ANTONIO DE SARNO

IL N° 20 SARÀ IN EDICOLA IL 20 SETTEMBRE 2018

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO

IO SONO NATO LIBERO – LEGACY EDITION

LEGACY

INCLUDE
LP
"Io sono nato libero"
+ CD inedito
"la libertà difficile"
+ intervista audio
a Vittorio Nocenzi
+ libretto
di 8 pagine
Con testi,
interviste e
fotografie

INCLUDE
2CD
"Io sono nato libero"
+ disco inedito
"la libertà difficile"
+ intervista audio
a Vittorio Nocenzi
+ libretto
di 40 pagine
Con testi,
interviste e fotografie

SONY MUSIC

Art: 8x8 (MDaffronto)

Chris Squire + YES Story 1968-2018

Tra il 1975 e il 1976, i componenti gli **Yes** decisero di mettere temporaneamente in stand by l'attività della band per dedicarsi alle proprie carriere soliste. Tra gli album che vennero pubblicati in questo periodo, FISH OUT OF WATER del bassista **Chris Squire** è indubbiamente uno dei più riusciti. Recentemente è stato ristampato in vari formati, e questo ci ha dato la possibilità di parlare della sua realizzazione con alcuni dei protagonisti dell'epoca…

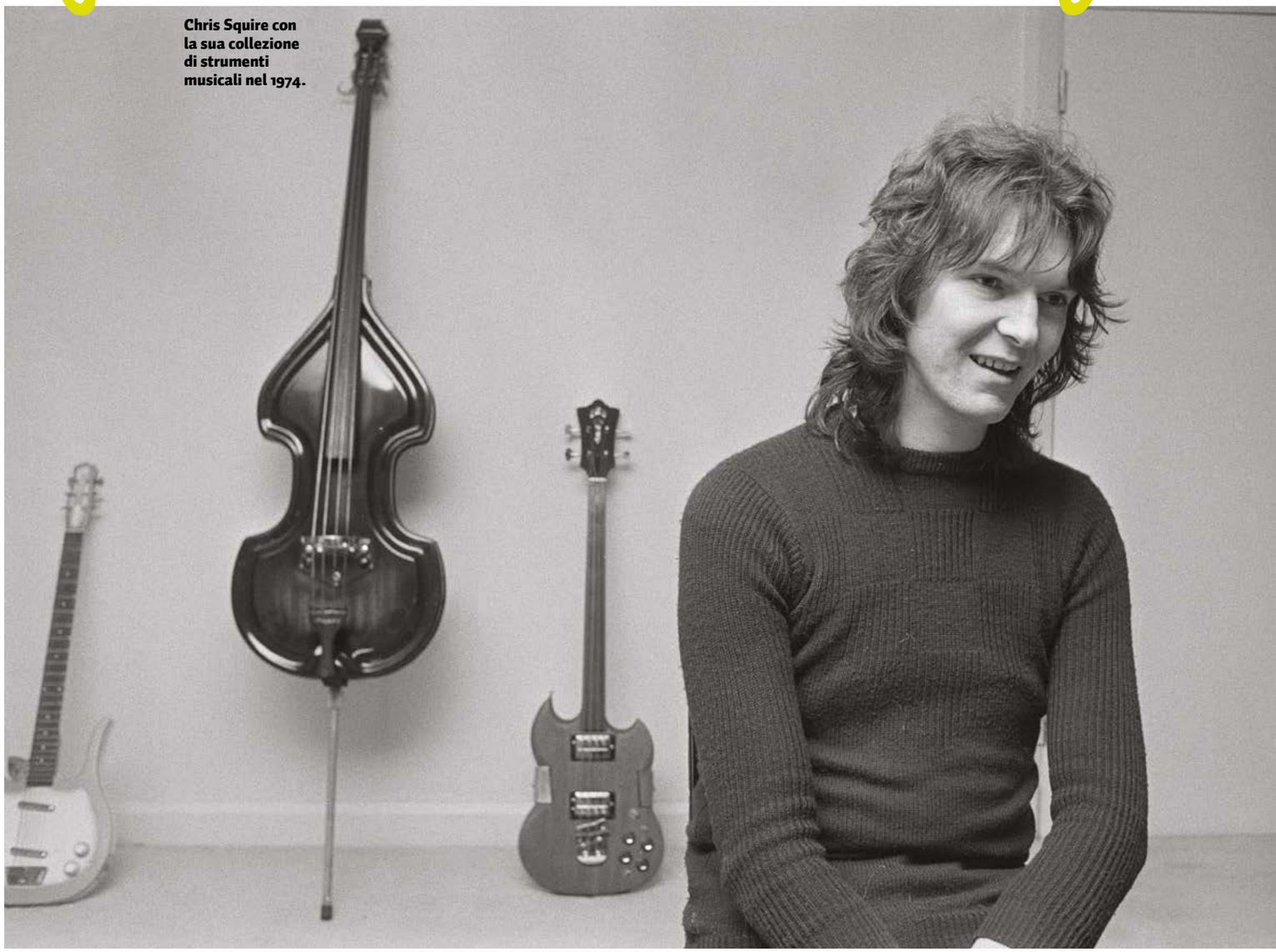
Testo: **Sid Smith** Ritratti: **Clive Arrowsmith/Camera Press**

Chris Squire guarda il suo orologio e sorride. La mezzanotte è passata da un pezzo nella cattedrale di St Paul, mentre osserva il tecnico del suono Gregg Jackman e un paio di assistenti che posizionano i microfoni e verificano i livelli di registrazione. Insieme a loro c'è Barry Rose, il nuovo organista, che fornisce preziose indicazioni sui punti acusticamente migliori all'interno del vasto edificio. Rose, che sta per dare fiato al terzo organo a canne in ordine di grandezza esistente in Europa, viene avvicinato da Andrew Pryce Jackman, fratello maggiore di Gregg, che gli illustra alcuni passaggi dello spartito che dovrà eseguire. Mentre Rose indossa le cuffie, nella mente di Squire ritornano le immagini di quando lui e i due fratelli Jackman cantavano nel coro di St Andrew's Church, a Kingsbury. Il direttore del coro era proprio Barry Rose, e una volta avevano cantato proprio in questa cattedrale. Ora, nelle prime ore di una giornata estiva del 1975, eccoli di nuovo tutti insieme, vecchi amici che si ritrovano in occasione della realizzazione del primo album solista di Squire. È qualcosa di speciale. Qualcuno sorride nervosamente, qualcuno ride… un colpo di tosse poco prima di iniziare, l'ultima regolazione delle testine del quattro tracce che registrerà il tutto. Sguardi di intesa, veloci cenni del capo. Silenzio. La base musicale di *Hold Out Your Hand* parte nelle cuffie di Barry Rose e lui inizia a suonare. Squire vorrebbe sogghignare per il piacere che prova nell'ascoltare tutte quelle note ascendenti che riempiono l'enormità dell'edificio sacro. È un momento da brividi. Il bassista canta nella sua mente il testo della canzone, che sembra adattarsi perfettamente alla situazione: *You can feel it coming / With the morning light / And you know the feeling's / Gonnamake you feel all right.* Gli arpeggi e le scale continuano a risuonare, uscendo dalle canne dell'organo, all'interno dell'edificio, e il ragazzo cresciuto a Salmon Street e conosciuto come "The Fish" dai suoi compagni di avventura e da milioni di fan in tutto il mondo, è perfettamente a suo agio.

FISH OUT OF WATER di Chris Squire è stato recentemente ristampato in vari formati da Esoteric Recordings.

«Chris aveva una sorta di aura che lo circondava. Anche se rispetto a Jon Anderson o Steve Howe era molto più silenzioso, quando era il momento di spiegare agli altri cosa dovevano fare era molto diretto»

Patrick Moraz



Chris Squire con la sua collezione di strumenti musicali nel 1974.

Spesso ci si dimentica di come siano passati velocemente i primi anni di carriera per gli Yes. A ogni nuovo album pubblicato, i tour si facevano più lunghi e i concerti si tenevano in posti sempre più prestigiosi. Nonostante i tempi di lavorazione fossero estremamente serrati, la creatività continuava a crescere in modo esponenziale, guidando il gruppo da THE YES ALBUM del 1971 fino a RELAYER (1974). Anche il tanto bistrattato (dalla critica) TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS del 1973 non aveva intaccato la reputazione degli Yes come band tra le più innovative e ambiziose di quella generazione. In tutto questo, la notizia che tutti e cinque i componenti del gruppo si sarebbero presi un periodo di pausa per realizzare ognuno un proprio album solista poteva essere vista come l'ennesima scelta coraggiosa o semplicemente come una manifestazione di presunzione e supponenza. I responsabili della Atlantic erano preoccupati, e forse non avevano tutti i torti visto che gli Yes avevano cambiato già diverse volte lineup e quindi ogni attività parallela poteva potenzialmente portare a un dispendio inutile di energie.

Per Squire la fama aveva significato nel 1972 l'acquisizione di una bella villa in campagna a Virginia Water, nel Surrey, chiamata New Pipers. Poco dopo, come tutti i musicisti di successo dell'epoca, aveva dato il via ai lavori per realizzare il suo studio di registrazione personale nel seminterrato. Fu proprio qui che, tra un tour e l'altro con gli Yes, FISH OUT OF WATER prese lentamente forma. Chiunque

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

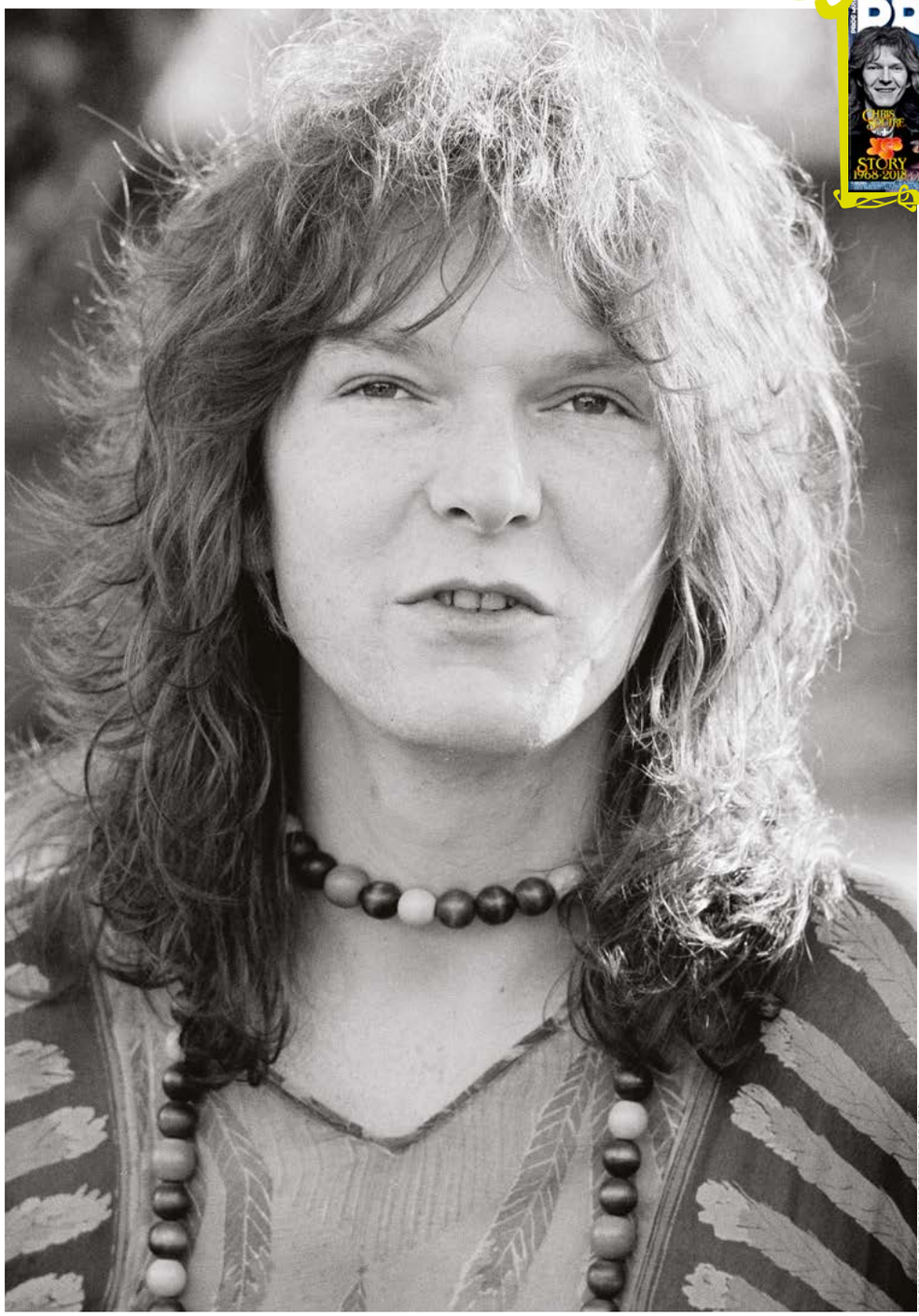
Patrick Moraz e Bill Bruford all'epoca della loro collaborazione all'inizio degli anni 80.

avrebbe ipotizzato che sarebbe stato un album fortemente incentrato sul basso, un po' sullo stile del brano *The Fish (Schindleria Praematurus)* presente su FRAGILE. Invece la maggior parte del materiale venne concepito al pianoforte, in compagnia del vecchio amico **Andrew Pryce Jackman**, già compagno d'avventura di Squire nei Syn. Se per gli Yes il fatto di dedicarsi alle proprie carriere soliste era anche un modo per permettere alle idee di ognuno di trovare il giusto sbocco creativo, nel caso di Squire c'era qualcosa in più: la voglia di rinnovare e recuperare il legame personale e artistico con Jackman, nell'ambito di un progetto che potesse tirare fuori il meglio da entrambi. L'obiettivo era quello di dare vita a qualcosa di epico e grandioso, e per questo le capacità di Andrew come orchestratore erano esattamente quello che serviva per concretizzare le idee che Squire aveva in mente.

Il fratello minore di Andrew, Gregg, si occupò della parte tecnica tra una sessione e l'altra ai Morgan Studios, dove lavorava; venne contattato dopo che il produttore e tecnico del suono storico degli Yes, Eddy Offord, si era reso irreperibile. "Avevo all'incirca ventun'anni e non ero assolutamente in grado di gestire una cosa del genere... ma, come si dice, il coraggio e l'incoscienza sono parte della gioventù e così cercai di fare del mio meglio", ricorda **Gregg Jackman**. "Sentivo che Andrew e Chris si fidavano di me". Il giovane tecnico del suono ricorda anche che le session di registrazione non si tenevano secondo un calendario ben definito o in orari regolari: "Chris è l'unica persona che abbia conosciuto in grado di arrivare in ritardo anche quando si trattava di registrare dentro casa sua. Con Andrew avevamo appuntamento a mezzogiorno in studio e ci mettevamo a fare delle cose insieme in attesa dell'arrivo di Chris, che a volte non si materializzava prima delle sette di sera".

Tra i musicisti che presero parte alla registrazione dell'album c'era anche **Bill Bruford**, che qualche anno prima aveva lasciato gli Yes per entrare a far parte dei King Crimson. Dopo la decisione di Robert Fripp di sciogliere il gruppo nel 1974, Bruford era di fatto diventato un turnista di lusso e fu quindi ben felice di rispondere alla chiamata del suo ex bassista: "Chris è stato in pratica il primo bassista con cui ho suonato, all'epoca non avevo la minima idea di cosa un bassista dovesse o non dovesse fare. Ad esempio, non mi scandalizzai del fatto che avesse questo suono così squillante e che volesse che le sue partiture fossero in evidenza al pari di quelle della chitarra. Era molto bravo nel contrappunto, così le sue frasi di basso iniziarono ad avere vita propria: potevi cantarle o fischiettarle, erano delle vere e proprie melodie. Tutti pensano che tra il batterista e il bassista in un gruppo ci sia molta empatia ma questa idea fa parte di un modo di vedere le cose molto all'antica, come quando si usa il termine 'sezione ritmica'... non credo di aver mai pensato di far parte di una 'sezione ritmica' con Chris, e sono convinto che anche lui la pensasse allo stesso modo".

Bruford iniziò a registrare le parti di batteria alla fine di febbraio del 1975, completando ben tredici sessioni a marzo e quattro all'inizio di aprile. Il materiale su cui doveva suonare non era ancora completamente definito: "Era come con gli Yes. Non c'era niente di scritto. Chris mi faceva sentire un pezzo di una canzone e



MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Chris Squire nel 1974.

«Eravamo dei pionieri, all'epoca non avevamo idea neanche di cosa stessimo facendo»

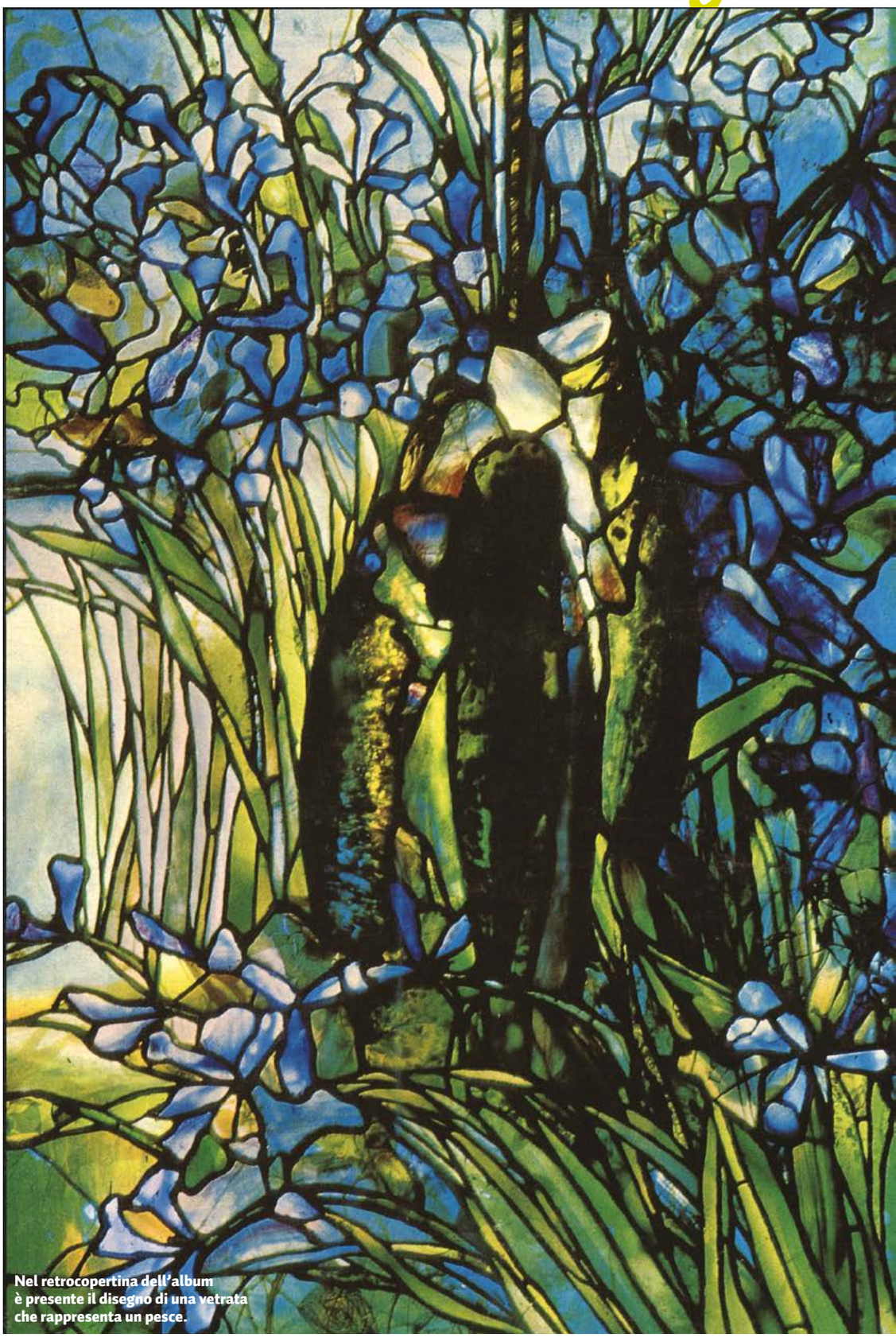
Chris Squire

io provavo a fare delle cose. Tutto qui. Era l'unico modo che conoscevamo per lavorare insieme. Per fortuna c'era anche Andrew che fungeva da direttore musicale e annotava le parti sullo spartito, perché sapeva che poi avrebbe dovuto lavorare alle orchestrazioni. Grazie al cielo c'era anche un vero musicista insieme a noi!".

Un altro musicista che fu coinvolto nella realizzazione dell'album di Squire fu il tastierista **Patrick Moraz**, che arrivò in studio direttamente dal suo piccolo appartamento di Earl's Court, che aveva preso in affitto durante le prove per la registrazione di RELAYER. Secondo Moraz, Squire aveva una forte personalità. "Possiamo dire che aveva una sorta di aura che lo circondava, anche se rispetto a Jon Anderson o Steve Howe era molto più silenzioso, quando era il momento di spiegare agli altri cosa dovevano fare era molto diretto. Le sue indicazioni erano molto meticolose dal punto di vista del tipo di arrangiamento, della timbrica, del bilanciamento del suono e via dicendo". Sulla terza traccia del disco, *Silently Faling*, Moraz si produce in un furioso assolo di Hammond, che lo stesso Squire ha definito come "uno dei migliori di sempre". Sua è anche l'idea di incidere alcuni contrappunti di basso con il Minimoog, a dimostrazione di quanto fosse creativo in quel periodo della sua carriera. Purtroppo c'è spazio anche per qualche rimpianto: Moraz avrebbe avuto piacere se la collaborazione con Squire fosse andata avanti nel tempo. "C'era una grande empatia tra me, Bill e Chris". Anche se Moraz e Bruford avrebbero intrapreso una collaborazione all'inizio degli anni 80, suonando dal vivo e registrando due album in studio, Patrick aveva in mente qualcosa di diverso. "Avremmo dovuto provare a fare qualcosa in tre, sarebbe stato fantastico".

Mentre gli Yes erano in tour, i vari musicisti della band si scambiavano pareri e consigli sul materiale che avrebbe poi fatto parte dei rispettivi dischi solisti. Secondo Moraz, che prese parte anche alla registrazione di BEGINNINGS di Steve Howe, tutto questo aveva un effetto galvanizzante sul gruppo: "Chris aveva alzato l'asticella e obbligò di fatto tutti gli altri a produrre qualcosa che potesse essere all'altezza di ciò che lui stava creando".

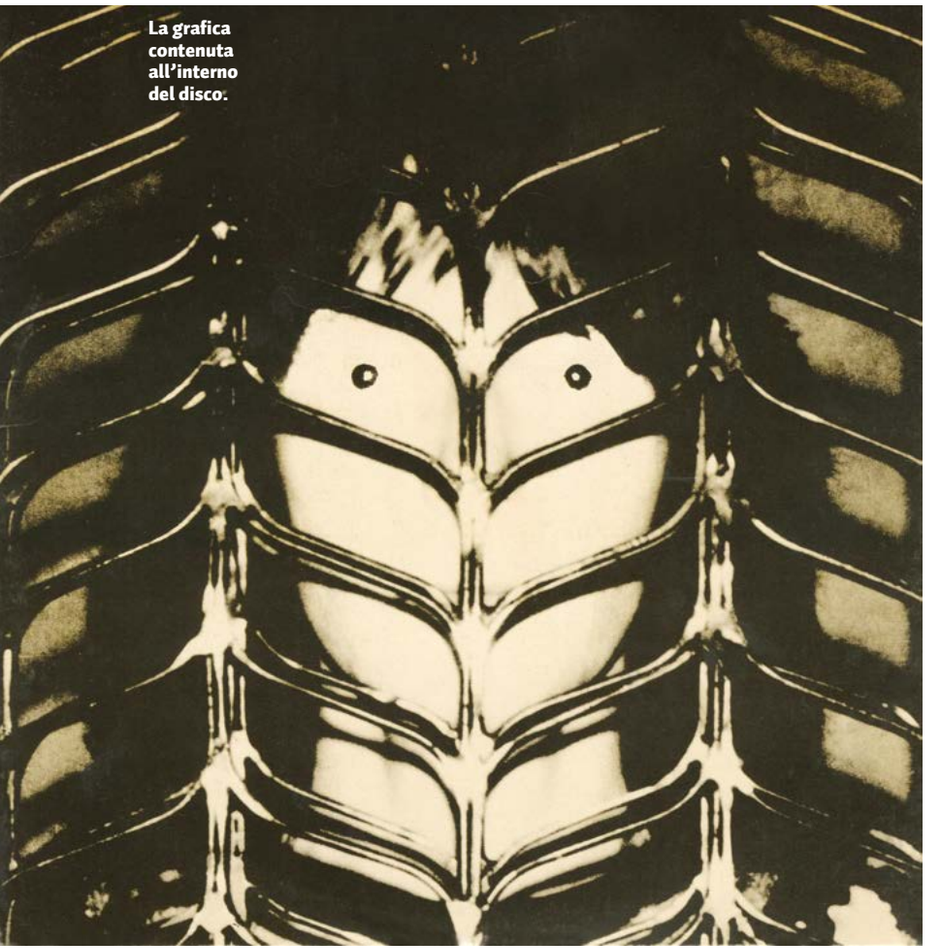
Ascoltando oggi FISH OUT OF WATER, non si può infatti non rimanere impressionati dalla varietà e dalla qualità del suo contenuto: si va dall'esuberante *Hold Out Your Hand*, caratterizzata dall'organo a canne di cui parlavamo all'inizio, agli interludi pastorali di *You By My Side*, fino alla fusione tra rock e atmosfere beatlesiane in *Silently Falling*. *Lucky Seven* ha degli elementi jazz, mentre *Safe (Canon Song)* è immersa nel romanticismo, grazie alla presenza dell'orchestra e al trionfale finale. Pubblicato in un momento storico in cui la filosofia prog dettava legge ampliando i confini dei generi e dilatando la durata dei



Nel retrocopertina dell'album è presente il disegno di una vetrata che rappresenta un pesce.

«Se fai caso a quello che suona, ti rendi conto che Chris era polivalente sia nello stile che nel suono»

Nick Beggs



La grafica contenuta all'interno del disco.

brani, FISH OUT OF WATER non è solo un album che regge il confronto con le altre uscite discografiche di quel periodo, ma – e lo diciamo sottovoce – primeggia nettamente tra gli album realizzati dagli altri componenti degli Yes.

Distribuito nel novembre del 1975, un mese dopo BEGINNINGS di Howe, il primo lavoro solista di Squire entrò in classifica sia in Gran Bretagna che in America. Del resto, anche se c'è molta capacità tecnica tra i solchi, il virtuosismo non era mai fine a se stesso ma era sempre al servizio delle composizioni. "Eravamo dei pionieri, all'epoca non avevamo idea neanche di cosa stessimo facendo", ha avuto modo di dichiarare Squire nel 2007. Doveva sicuramente sentirsi soddisfatto mentre osservava Jackman che dirigeva l'orchestra ai Morgan Studios e ascoltava le partiture prendere vita in sole tre ore. "Saper scrivere la musica, riuscire a sentire le note ancor prima che suonino semplicemente guardando lo spartito è una cosa meravigliosa", disse Squire. "Anche se poi mi è capitato di lavorare con altre persone in grado di fare una cosa del genere, come ad esempio **Trevor Rabin**, Andrew era un mio amico di infanzia e mi riempiva di gioia vederlo all'opera". Proprio per questo, il bassista propose a Pryce Jackman di firmare insieme a lui i cinque brani presenti nel disco, ma Andrew declinò gentilmente l'offerta.

Steve Nardelli, che era il cantante dei Syn, ricorda che "Andrew non si metteva mai in mostra, i giornali non parlavano mai di lui. Era tremendamente modesto e per questo motivo rifiutò di comparire come autore insieme a Squire. Era contento semplicemente del risultato ottenuto. So che le sessioni di registrazione erano state molto laboriose e che ci è voluto molto tempo prima di arrivare alla fine, ma il motivo è stato anche che lui e Chris puntavano alla perfezione. Sicuramente ne è valsa la pena, FISH OUT OF WATER è uno dei dischi più belli di sempre".

Grazie all'autostima di cui godevano i musicisti in quel momento, l'album rappresenta la fusione coerente di pop, musica classica e rock, e Squire ne era giustamente orgoglioso. Si è parlato più volte di un possibile secondo capitolo, ma i concerti e i dischi con gli Yes assorbirono Squire a tal punto che l'idea non riuscì mai a concretizzarsi. La morte di Andrew Pryce Jackman nel 2003 privò Chris di un caro amico e gli precluse la possibilità di cimentarsi nella realizzazione di un'opera di pari valore. Ma forse proprio il fatto che FISH OUT OF WATER sia rimasto senza seguito ha contribuito ad aumentarne il fascino e l'importanza.

Io e Chris

Nick Beggs, bassista con Steven Wilson e Steve Hackett, racconta l'impatto che Chris Squire ha avuto sul suo modo di suonare e l'amore che lo lega a FISH OUT OF WATER.

Sono stato influenzato da molti musicisti degli anni 70, ma Chris Squire ha indubbiamente rappresentato il mio principale punto di riferimento, sia dal punto di vista timbrico che dal punto di vista di dove volevo arrivare musicalmente. Conoscevo FISH OUT OF WATER da quando fu pubblicato nel 1975 ma fino al 2005 non avevo mai avuto la possibilità di ascoltarlo con attenzione. L'ho portato in tour come me, l'ho ascoltato e studiato in modo approfondito perché sentivo che dovevo farlo. Come tutti i buoni dischi, c'è voluto un po' di tempo per metabolizzarlo perché è un album molto denso. Nel momento in cui sono entrato dentro alle orchestrazioni, alla produzione e alla performance dei musicisti mi sono reso conto di quanto fosse ricco di spunti interessanti. Chris è un bassista sinfonico. Se fai caso a quello che suona, ti rendi conto che è polivalente sia nello stile che nel suono. Ma oltre al basso di Chris, ci sono anche gli arrangiamenti e le orchestrazioni di Andrew Pryce Jackman che rendono tutto così bello. Da un punto di vista compositivo si tratta indubbiamente di un album prog: ci sono molte idee estemporanee, estese temporalmente, come è tipico del prog. Come musicista pop, faccio fatica a pensare che in un album ci possano stare meno di dieci canzoni, ma i musicisti prog ragionavano diversamente. Loro tendevano sempre a improvvisare, e questo disco è pieno di improvvisazione: ci sono alcune splendide idee che vengono sviluppate tramite l'improvvisazione e si trasformano in qualcos'altro, una delle caratteristiche che mi hanno fatto amare gli Yes. Tutte le tracce di FISH OUT OF WATER hanno qualcosa di straordinario ma se dovessi scegliere un solo momento, penso che opterei per l'inizio di *Silently Falling*, con il flauto di Jimmy Hastings. È come bere un bicchiere di ottimo Scotch whisky aggiungendoci un goccio di acqua di sorgente: l'aroma ne guadagna in modo significativo. Mentre ascolti ti sembra di essere dentro la testa dell'artista. È uno dei miei dischi preferiti, è straordinario.

Nick Beggs: seguendo le orme di Chris.

HAJO MUELLER

Sono stato molto fortunato ad aver conosciuto di persona Chris e ad aver passato un bel po' di tempo con lui. Ci vedevamo ogni volta che ne avevamo la possibilità. Ho cercato di andarlo a trovare in ospedale a Phoenix e ho chiamato sua moglie, Scottie, un paio di settimane prima che Chris morisse, offrendomi di portargli una bottiglia di vino e di sistemargli bene il cuscino dietro la testa... immagino che si sarà messo a ridere. Posso dire che lo conoscevo bene. Era un uomo di successo, e questo amplificava tutti i suoi lati, positivi e negativi. Non sempre chi è in questa posizione riesce ad avere la percezione di quello che sta facendo. Chiunque abbia avuto un po' di successo in ambito musicale sa di cosa sto parlando. Ma tutto ciò non ha mai intaccato il mio affetto nei suoi confronti: gli ho sempre ripetuto che non potevo non essergli grato per tutto ciò che mi aveva donato come musicista e per avermi dato la spinta, quando avevo appena quindici anni, a dedicare la mia vita alla musica".

Buon compleanno Yes!

Il 2018 è un anno speciale per gli **Yes**: la band celebra cinquant'anni di grande musica. Ci siamo fatti raccontare dai principali protagonisti i momenti salienti di una carriera avvincente e piena di sorprese…

Testi: **Daryl Easlea** Grazie a **Sharon Chevin e Chris Dean**

Il nome già dice tutto. Yes. La positività in musica. Per cinquant'anni gli Yes hanno accolto nel loro meraviglioso universo musicale gli ascoltatori di tutto il mondo, diventando una delle band più amate in ambito prog. Anche se nel corso degli anni ci sono stati parecchi cambiamenti all'interno del gruppo, il marchio Yes non ne è mai stato intaccato negativamente. Negli Yes convivono le radici blues e pop dei primi anni a Soho, la sperimentazione e il classicismo sinfonico del periodo 1970-1977, la rinascita degli anni 80: si può dire tranquillamente che gli Yes ci sono sempre stati, nonostante tutto. Neanche la scomparsa di uno dei membri fondatori, il bassista Chris Squire, l'unico a essere stato sempre presente in ogni line-up dal 1968 al 2015, ha portato a una sospensione dell'attività del gruppo, anzi, dei gruppi, dato che attualmente esistono due formazioni parallele, entrambe chiamate Yes. Dei principali gruppi prog, solo i Jethro Tull sono rimasti in attività continuativa per così tanto tempo.
E così, dopo aver viaggiato per milioni di chilometri sul loro aereo stellare, gli Yes (o almeno una parte degli Yes) si sono ritrovati a festeggiare i cinquant'anni al Palladium di Londra, a pochi metri da dove era situato il celebre Marquee Club di Wardur Street, a Soho. Quante vicende ci sarebbero da raccontare… stavolta ci siamo limitati a parlare con i principali protagonisti di alcuni momenti specifici della carriera del gruppo. Buona lettura. Anzi, buon viaggio.

La nascita degli Yes

Gli Yes si sono formati in quel calderone che era il quartiere Soho a Londra, in un periodo in cui musicalmente tutto cambiava molto velocemente. Gran parte del merito fu di Jack Barrie, il proprietario del Marquee Club e del La Chasse. Il bassista Chris Squire e il chitarrista Peter Banks facevano parte dei Syn, ma si erano spostati nei Mabel Greer's Toyshop, mentre il cantante Jon Anderson proveniva dai Warriors. All'inizio del 1968, fu proprio Jack Barrie a mettere in contatto i vari musicisti tra loro. Nel maggio dello stesso anno, gli Yes erano nati: il batterista Bill Bruford era stato reclutato tramite un annuncio sul «Melody Maker» e si era unito a loro anche il tastierista Tony Kaye. Gli Yes si esibirono per la prima volta in pubblico durante un festival all'aperto a Mersea Island, in agosto. Di lì a un anno, avrebbero aperto i concerti di addio dei Cream e, grazie al manager Roy Flynn, firmato un contratto con la Atlantic Records.

JON ANDERSON: Sono sempre stato guidato da una convinzione ben precisa: se lavori duro, il successo non può sfuggirti. La vedo così anche ora. Probabilmente dipende dal fatto che da bambino lavoravo in una fattoria per aiutare la mia famiglia. Sognare fa bene. Altrimenti ci si addormenta nei momenti sbagliati.

TONY KAYE: Per ascoltare musica e incontrarci andavamo sempre a Wardour Street. The Ship e La Chasse per noi erano il centro dell'universo.

ANDERSON: La Londra del 1968/69 era un flash. Potevi vedere gli Who al Marquee Club, Hendrix e Roland Kirk al Ronnie Scott… c'era un sacco di roba. Per me era il paradiso.

> «Sognare fa bene. Altrimenti ci si addormenta nei momenti sbagliati»
>
> **Jon Anderson**

KAYE: Chris, Jon e Peter erano di casa al La Chasse. Tutti frequentavano quel piccolo bar. Si faceva presto a diventare adulti.

ANDERSON: Dopo aver conosciuto Chris al La Chasse, andammo nel suo appartamento e insieme scrivemmo tre canzoni, una delle quali era *Sweetness*. Era pazzesco. Chris era così alto, con un umorismo molto caustico. A tutti e due ci piacevano Paul Simon e Buffalo Springfield.

KAYE: All'inizio suonavamo le canzoni che Jon aveva composto insieme a David Foster, roba semplice. Ma c'era anche del materiale più complesso che non era così facile da eseguire. Capimmo subito che l'unico modo per migliorare era fare tanti concerti.

ANDERSON: Provavamo come pazzi. Eravamo concentrati sui concerti, sul fatto di suonare bene dal vivo. Non pensavamo a pubblicare un album, ci bastava fare qualcosa di nuovo.

Gli Yes in uno scatto di inizio carriera, in cui è presente il chitarrista Peter Banks (il primo in alto a sinistra).

BARRIE WENTZELL PHOTOGRAPHY

KAYE: Peter Banks ebbe l'idea del nome. Il mio commento fu che non era possibile metterci "The" davanti: tutti i gruppi importanti dell'epoca avevano l'articolo prima del nome! Non ero completamente convinto, ma non passò molto tempo prima che Yes divenne il nome ufficiale del gruppo.

ANDERSON: Volevamo dare vita a una grande band. Pensavamo che se fossimo diventati famosi come i Family, avremmo potuto suonare a Londra e nelle università dei dintorni. Non ci rendevamo conto di tutto quello che c'era là fuori. All'inizio avevamo poche canzoni, quindi tutte le canzoni erano piene di assolti, per allungarle un po'! Ma del resto da qualche parte bisognava cominciare. Una volta suonammo *In The Midnight Hour* per un'ora come bis!

«Pensavano che fossi un po' hippie… e infatti lo ero»

Steve Howe

KAYE: Volevo fare un po' di casino con l'Hammond, e Peter ovviamente voleva essere Pete Townshend. Era un po' un delinquente. Un giorno mi dissero che aveva lasciato il gruppo. Avevo visto Steve Howe con i Bodast allo Speakeasy, così lo raccomandai agli altri. Il resto è storia. Era un chitarrista fantastico.

HOWE: Le dinamiche erano incredibili. Ogni musicista all'interno del gruppo aveva molto da offrire. I dischi degli Yes erano molto vari ed eccitanti da ascoltare. Andammo subito d'accordo. Pensavano che fossi un po' hippie… e infatti lo ero.

L'arrivo di Rick Wakeman

L'arrivo di Wakeman negli Yes.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Brian Lane aveva iniziato a fare da manager agli Yes nel 1970, e spingeva il gruppo a prendere delle decisioni sempre più radicali. Una di queste fu la sostituzione dietro le tastiere di Tony Kaye con Rick Wakeman, noto session man proveniente dagli Strawbs.

KAYE: Non ci fu animosità nella decisione. Dopo essere stato in America con gli Yes e aver conosciuto gruppi come The Band, mi stavo allontanando sempre più dal tipo di musica che volevano fare. Il mio strumento era l'organo Hammond, non avevo grande interesse a cimentarmi con il Mellotron o con il sintetizzatore Moog.

HOWE: Volevamo avere una maggiore varietà sonora, perciò avevamo bisogno di un tastierista che fosse al passo con i tempi. Tony era molto bravo all'organo e al piano, ma in quel momento non aveva voglia di mettersi a sperimentare con un tipo di strumentazione differente.

> «Avevo visto gli Yes dal vivo, gli Strawbs avevano aperto i loro concerti. Pensai: "Questa band è giusta e sbagliata al tempo stesso". Ma erano le cose sbagliate a renderla eccezionale»
>
> **Rick Wakeman**

RICK WAKEMAN: Avevo visto gli Yes dal vivo, gli Strawbs avevano aperto i loro concerti. Pensai: "Questa band è giusta e sbagliata al tempo stesso. Ma erano le cose sbagliate a renderla eccezionale. All'epoca tutti i chitarristi avevano il classico combo formato da quattro amplificatori Marshall, mentre Steve utilizzava due piccoli ampli Fender Twin Reverb. Chris aveva degli ampli Sunn, di cui non avevo mai sentito parlare in precedenza, e mentre tutti i bassisti suonavano un Fender Jazz, lui aveva un Rickenbacker. Steve suonava una semi acustica invece di una Stratocaster. Bill aveva la batteria che suonava come se al posto dei tamburi ci fossero delle scatole di biscotti. Il cantante, invece di essere grande e grosso, con lunghi capelli neri impomatati, era piccolo e aveva una voce stranissima. L'unico normale lì in mezzo era Tony.

ANDERSON: Suonammo insieme agli Strawbs e lui era lì, con ben QUATTRO tastiere. Qualche mese dopo, cercavo di spiegargli le mie idee pazzoidi per fare in modo di metterle in pratica. Dopo le prove andavo a casa letteralmente camminando a tre metri da terra.

WAKEMAN: Scelsi gli Yes invece degli Spiders from Mars, che all'epoca erano molto più conosciuti grazie alla popolarità di cui godeva David Bowie, perché mi piaceva il fatto che gli Yes volessero dare vita a una sorta di rock orchestrale, che poi era esattamente quello che volevo fare anch'io. Fu una combinazione perfetta.

HOWE: Quando Rick è entrato nel gruppo, abbiamo preso una direzione differente. Era un tipo più sveglio, più tecnologico. L'importante è che ci sia un certo equilibrio tra le capacità tecniche e la capacità di lavorare insieme agli altri. Da questo punto di vista con Rick non c'erano problemi, ci scambiavamo le parti e non c'era mai nulla che ognuno di noi due facesse a cui non poteva contribuire anche l'altro.

WAKEMAN: Sapevamo dove volevamo arrivare, ma non sapevamo quale strada seguire perché si trattava di un percorso completamente nuovo. Si trattava di provare e imparare dai propri errori. In questo la Atlantic ci aiutò tantissimo: in pratica ci dissero che non capivano assolutamente quello che stavamo facendo ma che per loro andava bene lo stesso.

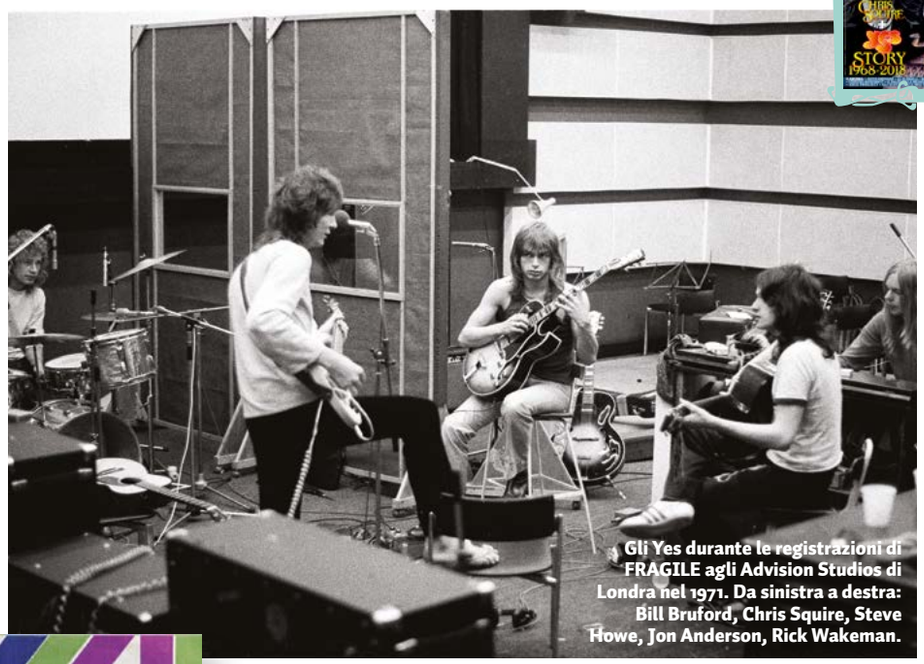
ANDERSON: Rick può suonare qualsiasi cosa, dal jazz a Bach al rock con un approccio sinfonico e tanta voglia di divertirsi. Cosa si può chiedere di più?

WHITE: Rick era unico, con la sua perenne voglia di scherzare, una sagoma! Ma al tempo stesso era un musicista molto tecnico.

ANDERSON: L'arrivo di Rick ci ha aperto delle autostrade musicali. Era così pazzo che la sua follia a volte emergeva anche tra le note che suonava. Il mantello che indossava sul palco divenne la sua uniforme. Era una dichiarazione di intenti, lui era il mago delle tastiere.

Il successo negli Stati Uniti

Anche se Genesis e Pink Floyd col tempo avrebbero avuto più successo, gli Yes fecero da apripista in America e improvvisamente diventarono delle superstar, costruendosi un seguito fedele che è rimasto tale fino ai giorni nostri. Il primo tour degli Yes negli Stati Uniti risale all'estate del 1971, e sarà seguito da tante altre tournée di successo. Il picco più alto è probabilmente rappresentato dal concerto del 12 giugno 1976 al JFK Stadium di Philadelphia, di fronte a 130 mila persone. La musica del gruppo inglese aveva qualcosa che la metteva in sintonia con il pubblico americano, grazie anche ai buoni riscontri ottenuti con FRAGILE nel 1971 e con il singolo *Roundabout*, che godette di molti passaggi radiofonici.



Gli Yes durante le registrazioni di FRAGILE agli Advision Studios di Londra nel 1971. Da sinistra a destra: Bill Bruford, Chris Squire, Steve Howe, Jon Anderson, Rick Wakeman.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

WAKEMAN: Gli Yes erano già stati in tour in America come gruppo spalla degli Iron Butterfly. THE YES ALBUM non aveva avuto un grande successo, però qualcuno iniziò a prendere nota.

HOWE: Con FRAGILE Eddy Offord raggiunse il culmine della sua bravura in termini di produzione, è un album molto coerente e omogeneo che ebbe il grande merito di definire il sound degli Yes. Da allora abbiamo cercato per quanto possibile di mantenere inalterato quel tipo di sound.

ANDERSON: Quando ascolto FRAGILE sento qualcosa di magico, era un periodo pieno di misticismo per me.

Il 45 giri stampa americana di *Roundabout*.

WAKEMAN: La maggior parte dei concerti americani all'inizio si tenevano in posti come il Whisky a Go Go, a Sunset Strip, dove potevo montare solo due tastiere sopra una tavola di legno vicino alla porta di ingresso, dato che non c'era spazio sul palco. Tornammo in Inghilterra e passò qualche mese. Nel frattempo FRAGILE aveva fatto il botto negli Stati Uniti. Ce ne rendemmo conto immediatamente, perché i posti dove suonavamo erano diventati più grandi e a volte eravamo addirittura noi a essere il gruppo principale della serata.

HOWE: Fu una cosa improvvisa. Aprivamo per i Jethro Tull… pazzesco. Non potevamo avere migliore pubblicità. Il pubblico ci chiedeva il bis. Solitamente le band di apertura non fanno mai il bis.

WAKEMAN: Suonammo con Ten Years After, J. Geils, Black Sabbath… praticamente eravamo dappertutto.

ANDERSON: Dividemmo il palco con la Mahavishnu Orchestra durante una delle loro prime apparizioni live, c'erano anche i Kinks come gruppo principale. Un evento incredibile. Poi suonammo con il grande Billy Joel, Black Sabbath, ELP… andavamo a vedere i concerti jazz nei club di Detroit… era un periodo pazzesco.

WAKEMAN: Ed Sharkey, un dj di Philadelphia, si procurò una copia di FRAGILE e la passò in radio in continuazione… in questo modo diventò molto popolare, e anche le altre radio locali iniziarono a trasmetterlo. Poi fu la volta delle altre città. Fu così che diventammo famosi. Gran parte del merito fu di Ed Sharkey.

> «La Atlantic ci aiutò tantissimo: in pratica ci dissero che non capivano assolutamente quello che stavamo facendo ma che per loro andava bene lo stesso»
>
> **Rick Wakeman**

HOWE: Prima che ce ne rendessimo conto, eravamo il gruppo principale nell'Ohio, in Pennsylvania, New York, New Jersey… erano tutti impazziti per noi. Suonammo nei college, nei teatri, negli auditorium con i Jethro Tull. Sentivamo che le cose stavano cambiando molto rapidamente.

ANDERSON: Iniziammo a capire che c'erano dei veri e propri fan che ci seguivano nelle varie città durante i nostri tour americani. Il pubblico ci ascoltava in silenzio, per noi era uno stimolo a suonare sempre meglio. Non dovevamo sederci sugli allori: dovevamo essere all'altezza ogni sera. Era eccitante pensare che eravamo riusciti a costruire un rapporto così forte con il pubblico in una nazione così grande.

WAKEMAN: Fu tutto molto veloce. Dalla serie C ci trovammo direttamente in serie A, e a dire il vero non sapevamo bene come gestire la cosa. Nessuno sapeva realmente cosa fare, era qualcosa di completamente nuovo e inaspettato.

HOWE: Il «Melody Maker» seguiva sempre i nostri concerti a New York e poi sparava in copertina la mia foto con la Gibson ES 175 e il titolo "Gli Yes conquistano New York".

WHITE: Gli Eagles aprirono per gli Yes. Diventammo amici, era il periodo di HOTEL CALIFORNIA. Legammo molto con Don Henley e Glenn Frey, uscivamo sempre insieme.

HORN: Il pubblico americano si innamorò subito degli Yes perché gli americani sono molto attenti alle novità, alle proposte musicali originali. Gli Yes erano una voce angelica su una sezione ritmica da paura. E insieme a loro c'era Steve Howe, il miglior chitarrista rock di sempre.

Gli anni 80

Gli **Yes** sono sempre stati imprevedibili, ma pochi si sarebbero aspettati che sarebbero diventati un gruppo pop. E ancora meno persone avrebbero creduto che con il loro nuovo sound che miscelava sapientemente prog e AOR avrebbero scalato le classifiche di tutto il mondo…

Il dramma di DRAMA

Gli anni 80 hanno rappresentato per gli Yes gli anni della (doppia) svolta. Prima si sono liberati di due pezzi da novanta come Jon Anderson e Rick Wakeman, rimpiazzandoli con due ragazzi (Geoff Downes e Trevor Horn) che avevano avuto successo grazie alle loro composizioni synth pop; poi si sono riformati e hanno raggiunto i primi posti delle charts, trasformandosi in una prodigiosa prog/AOR/pop band. Ma è necessario fare un piccolo passo indietro, a Parigi…

WAKEMAN: Alla fine degli anni 70 il mercato musicale stava cambiando inesorabilmente. La Atlantic ci ripeteva che dovevamo pubblicare dei singoli di successo, che dovevamo tentare questa o quest'altra soluzione per evitare di cadere in disgrazia.

HOWE: Quando un gruppo pensa se sia il caso di comporre qualcosa di simile a ciò che è in classifica in quel momento non è buon segno. Eravamo come sospesi.

WAKEMAN: Alla fine del 1979 iniziammo a registrare il nuovo album degli Yes a Parigi. Io e Jon avevamo composto un po' di materiale, ma Steve e Chris non ne volevano sapere di lavorarci sopra. La casa discografica ci stava con il fiato sul collo e il produttore dell'epoca, Roy Thomas Baker, non era in grado di gestire la situazione di tensione che si era sviluppata all'interno del gruppo. Ci sarebbe stato bisogno di un Winston Churchill, non di un Neville Chamberlain.

WHITE: La situazione divenne ingestibile. Avevamo tutti una casa a Parigi e le occasioni mondane fioccavano in continuazione. Era destino che quell'album non vedesse la luce. Cademmo nella più totale apatia.

WAKEMAN: Io e Jon ci ubriacammo di Calvados in un bar e decidemmo in quel momento che quelli non erano più gli Yes e non volevamo farne parte. Poi venimmo a sapere che Alan si era rotto una gamba pattinando sul ghiaccio e pensammo che il problema fosse risolto.

WHITE: Io, Chris e Steve ci mettemmo d'accordo e prenotammo uno studio di registrazione a Notting Hill, a Londra. Decidemmo che chi fosse stato presente avrebbe ancora fatto parte degli Yes, mentre chi non si fosse presentato era fuori. Iniziammo a scrivere insieme e gettammo le fondamenta di DRAMA.

> «Jon e Rick non erano lì con noi ma speravamo che prima o poi sarebbero tornati e tutto si sarebbe sistemato»
>
> **Steve Howe**

HOWE: Ci mettemmo al lavoro in tre, componendo nuove canzoni. Jon e Rick non erano lì con noi ma speravamo che prima o poi sarebbero tornati e tutto si sarebbe sistemato.

WHITE: Nello studio accanto al nostro c'erano i Buggles. Trevor Horn passò a trovarci e ci confessò che gli Yes erano il suo gruppo preferito. Strano. Veramente strano. Poco dopo, tutta la loro roba era stata spostata nel nostro studio. Del resto avevamo bisogno di un cantante e di un tastierista. Decidemmo di continuare a chiamarci Yes.

HORN: Mi ricordo che negli anni 70 facevo avanti e indietro tra Birmingham e Londra con una Reliant a tre ruote. RELAYER era la mia colonna sonora preferita durante il viaggio. Mi piaceva ascoltarlo di notte mentre percorrevo gli svincoli di Gravelly Hill, era come trovarsi in una città del futuro. Entrare a far parte degli Yes fu una grossa sorpresa per me. È stata tutta colpa di Chris Squire!

DOWNES: Traghettammo gli Yes nella nuova decade e li rendemmo più accessibili. Era quello che Chris e gli altri stavano cercando di fare.

HORN: A Chris piaceva molto il sound di *Living In The Plastic Age* dei Buggles, pensava che potessimo in qualche modo portare un po' di quel tipo di sound all'interno della musica degli Yes. Ero molto curioso di vedere gli Yes da vicino, non ero mai stato in studio con una rock band così famosa. Continuavo a ripetere: "Ok, ma quand'è che arriva Jon Anderson?".

HOWE: Fu una vera iniezione di energia. Questi due ragazzi erano affamati e volevano realmente realizzare un gran disco. Tutti avevano delle idee, c'era una bella atmosfera.

HORN: DRAMA è un disco assolutamente prog, anche se ha un pizzico di punk. La band suonava veramente bene. Gli bastava concentrarsi per portare i pezzi a un altro livello. Non avevo mai sentito nessuno suonare in quel modo. Provarono la parte iniziale di Machine Messiah per due giorni di seguito.

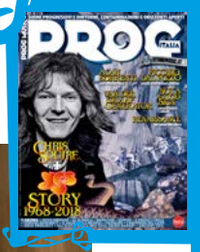
DOWNES: Dall'interno non sembrava poi una cosa così strana o innaturale, quella che stava accadendo. Il pubblico era molto curioso, ma anche diffidente: c'erano due poppettari che si erano infiltrati all'interno di una band che faceva dell'epicità la sua ragione di esistere.

WAKEMAN: Mi piacevano i Buggles. All'epoca mi chiesero se mi sentivo triste perché una band così importante era stata devastata in quel modo. La mia risposta fu: "Certamente, sono fuori di me. Ora non potrò più ascoltare il nuovo album dei Buggles!".

Gli Yes nel 1980, da sinistra a destra: Alan White, Geoff Downes, Chris Squire, Trevor Horn, Steve Howe.

GETTY

Da Cinema a Yes: 90125



Gli anni 80 portarono grandi cambiamenti. Nel 1981 gli Yes di fatto non esistevano più. Horn e Downes erano tornati a occuparsi dei Buggles, mentre Howe se n'era andato a formare gli Asia con John Wetton, Carl Palmer e lo stesso Downes. White e Squire provarono ad andare avanti ugualmente, fino a quando non reclutarono il chitarrista e compositore Trevor Rabin. Anche Tony Kaye rientrò nel gruppo. I quattro avevano deciso di debuttare con il nome Cinema, ma il ritorno di Jon Anderson alla voce li convinse a mantenere il marchio Yes. Nel gennaio del 1984 *Owner Of A Lonely Heart* era al primo posto nelle classifiche statunitensi.

Tutto cambia! La line-up del 1983, da sinistra a destra: Alan White, Trevor Rabin, Jon Anderson, Tony Kaye, Chris Squire.

GETTY

HOWE: Alan e Chris pensavano di mettere su un trio con Jimmy Page, ed erano molto eccitati all'idea, solo che in realtà Jimmy non aveva voglia di fare niente. Se non fosse stato per quella perdita di tempo, magari saremmo riusciti a pubblicare un altro album con la line-up di DRAMA. Sono orgoglioso di quello che ho fatto con gli Asia. A quel punto quello che decidevano di fare gli Yes per me non aveva più grande importanza.

DOWNES: Dopo DRAMA mi sono rimesso al lavoro con Trevor sul secondo album dei Buggles, ma dato che con Steve eravamo rimasti in ottimi rapporti, sono entrato a far parte degli Asia. Probabilmente quando gli Yes hanno visto che gli Asia avevano avuto successo hanno pensato di poter provare anche loro a fare qualcosa del genere.

WHITE: Eravamo rimasti solo io e Chris. Poi ricevemmo una telefonata da Trevor Rabin. Ci siamo incontrati a casa di Chris, e abbiamo deciso di chiamarci Cinema.

RABIN: Mi ero appena trasferito a Los Angeles e avevo iniziato a comporre i brani che poi sarebbero finiti su 90125, ma che originariamente erano destinati al mio nuovo album solista. A un certo punto la Atlantic mi ha chiamato per dirmi che c'erano due situazioni a cui potevo essere interessato: una era con Alan White e Chris Squire, l'altra con Keith Emerson e Jack Bruce. Mi sono messo in contatto con Chris e Alan, e poco dopo eravamo a Londra a provare i miei pezzi tutti insieme. A dire la verità non avevo molta familiarità con la musica degli Yes, conoscevo giusto *Roundabout* e *I've Seen All Good People*.

KAYE: Ho incontrato Chris a Miami e mi ha detto che stava cercando di fare qualcosa di nuovo. Aveva conosciuto Trevor Rabin e mi chiese se avevo voglia di unirmi a loro. Circa un anno dopo ci siamo ritrovati a Londra e sono nati i Cinema. Nessuno pensava che i Cinema sarebbero diventati gli Yes. Non avevamo la minima idea di ciò che sarebbe avvenuto qualche mese dopo.

RABIN: Abbiamo passato un sacco di tempo a provare ai John Henry's Recording Studios di Londra, è stato fondamentale perché in questo modo abbiamo imparato a conoscerci, musicalmente parlando. C'era un ottimo pub dietro l'angolo e ci ritrovavamo sempre lì a bere dopo le prove.

KAYE: Le prove sono durate nove o dieci mesi. Nel frattempo ci guardavamo intorno in cerca del produttore giusto, e alla fine scegliemmo Trevor Horn. Tutti mi chiedono come abbiamo fatto a creare 90125... al di là del fatto che i pezzi di Trevor erano fantastici, il sound del disco è esattamente quello della scena musicale londinese dell'epoca, che Trevor Horn incarnava attraverso band come Frankie Goes to Hollywood e Pet Shop Boys. Eravamo perfettamente calati in quel tipo di realtà sonora.

> «Entrare a far parte degli Yes fu una grossa sorpresa per me. È stata tutta colpa di Chris Squire!»
>
> **Trevor Horn**

HORN: Avevo appena prodotto ABC, Dollar e Malcolm McLaren. L'ultima cosa che mia moglie voleva è che ricominciassi di nuovo a collaborare con gli Yes o con i Cinema, come si chiamavano all'epoca. Però andai a trovarli in studio e rimasi molto colpito: Chris e Alan andavano a mille e Trevor Rabin era un chitarrista pazzesco. Quando accettai di occuparmi della produzione dei brani tutti pensavano che fossi diventato matto.

RABIN: Quando composi *Owner Of A Lonely Heart* avevo la sensazione che potesse essere un ottimo singolo. Era un pezzo molto pop, un po' fuori dagli schemi per gli Yes e quindi all'interno del gruppo non riscontrò grandi consensi. Per fortuna Trevor Horn decise che valeva la pena di lavorarci sopra.

HORN: Quando con Trevor ci incontrammo a Topanga, nella baia di Santa Monica, mi fece ascoltare alcuni demotape, tra cui quello di *Owner Of A Lonely Heart*. C'era già lo stacco iniziale, con la batteria potente. Mi è piaciuta immediatamente. La strofa non era granché ma il ritornello era ottimo. Gli ho detto: "Questo sarà il nostro hit single".

RABIN: A un certo punto Chris fece ascoltare a Jon Anderson alcuni demo che avevamo realizzato insieme e a quanto pare a Jon piacquero molto.

WHITE: Jon era molto interessato e chiese se avrebbe potuto aggiungere delle parti vocali. A quel punto non potevamo non chiamarci Yes.

RABIN: Dopo aver ascoltato Jon cantare su uno dei brani, ho pensato che fosse fantastico. Però non riuscivo a capire perché ci dovessimo chiamare Yes: si trattava di una nuova band che non aveva niente a che vedere con i vecchi Yes. Ma con Jon a bordo, la cosa divenne molto più plausibile. Così seppur con un po' di riluttanza accettai e i Cinema diventarono gli Yes.

ANDERSON: È stato bellissimo fare di nuovo parte della band e suonare musica in linea con i tempi. È stato molto gratificante a tutti i livelli.

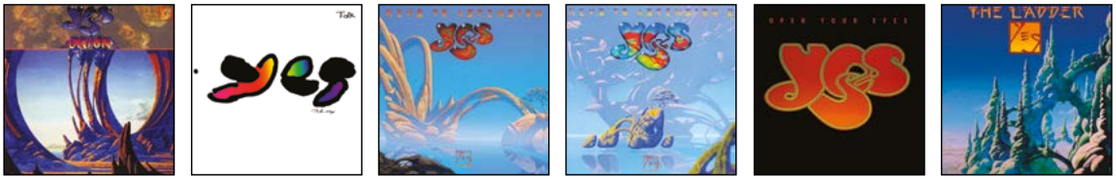
HORN: Jon è un cantante straordinario. Ha il suo orario di lavoro: dalle due alle sei del pomeriggio. Non vuole che le sue parti vengano editate successivamente, vuole avere sotto controllo tutti i montaggi e le sovraincisioni vocali. Ha una voce pazzesca, forte e agile, e timbricamente molto bella.

WHITE: Fu un cambiamento notevole, in pratica cambiammo stile musicale. Eravamo diventati più commerciali, ma avevamo mantenuto le dinamiche tipiche degli Yes e potevamo avvalerci di una produzione molto moderna. Fu una cosa fantastica.

HORN: Alan registrò tutti i fill di batteria con la tastiera. Ad esempio, gli stacchi nella parte centrale di *Owner Of A Lonely Heart*: lo lasciai da solo con una tastiera e alcuni campionamenti e lui se ne uscì con questa idea che ci fece saltare sulle sedie. Personalmente non credo che le cose sarebbero andate allo stesso modo se non avessi fatto parte degli Yes in precedenza.

HOWE: Ascoltai il disco in macchina, in cassetta. Sapevo che sarebbe stato parecchio diverso rispetto agli altri dischi degli Yes.

WAKEMAN: 90125 è il disco che ha salvato gli Yes dall'estinzione. È arrivato Trevor Rabin e ha fatto qualcosa di eccezionale. È riuscito a riportare in auge il prog in un momento in cui quel tipo di musica era popolare come i preservativi al Vaticano.



Gli anni 90

La decade si apre con i musicisti degli **Yes**, in quel momento separati in due formazioni differenti, che decidono di riunirsi. Tuttavia UNION è un album che ancora divide i fan. Dopo un lungo tour, arrivò il momento di pubblicare quello che rimane tuttora uno degli album più sottovalutati dell'intera discografia del gruppo: TALK.

L'Unione fa la forza: i concerti del 1991-1992

UNION è sicuramente uno degli album più controversi dell'intera discografia degli Yes. Come tutti sanno, Rick Wakeman lo rinominò "onion" (cipolla), perché ogni volta che lo ascoltava gli veniva da piangere. In ogni caso, il successivo tour di 84 date portò la band in giro per il mondo per quasi un anno, permettendo ai fan di apprezzare uno spettacolo che riuniva insieme otto grandi musicisti. Per la cronaca, questa stessa line-up è quella che nel 2017 ha fatto il suo ingresso nella Rock and Roll Hall of Fame.

La line-up del tour di Union alla Wembley Arena, 1° giugno 1991, da sinistra a destra: Chris Squire, Tony Kaye, Rick Wakeman, Alan White, Jon Anderson, Trevor Rabin, Bill Bruford, Steve Howe.

HOWE: Fu un tour molto lungo. Mesi e mesi e mesi.

WAKEMAN: Ci siamo incontrati tutti insieme ed è stato divertente. Io e Tony Kaye andavamo molto d'accordo. Mi disse: "Tu suona quello che vuoi, io ti vengo dietro".

KAYE: È stato bello suonare con Rick, che tra l'altro è una delle persone più divertenti che conosca. Non abbiamo avuto problemi a dividerci le parti da suonare. E lo stesso è avvenuto con Alan White e Bill Bruford.

WHITE: Io e Bill ce la siamo cavata molto bene. Abbiamo deciso insieme chi doveva suonare su ogni brano e alla fine io mi sono preso carico di quasi tutte le parti di batteria, mentre lui si divertiva ad abbellirle con i pad elettronici. Praticamente Bill suonava solo *Heart Of The Sunrise* e altre piccole cose che più si adattavano al suo stile.

WAKEMAN: Jon e Chris erano gli unici a non avere dei doppioni. Noi altri abbiamo cercato di integrarci al meglio e credo che alcune cose siano riuscite molto bene.

> «Il tour di UNION fu straordinario sotto tutti i punti di vista. Fu una manna dal cielo, visto il periodo»
>
> **Jon Anderson**

Gli Yes al Target Center di Minneapolis, 7 maggio 1991.

KAYE: Quasi ogni parte era raddoppiata. Era molto divertente. Tutti si comportarono in maniera molto professionale e così musicalmente fu un grande successo.

ANDERSON: Il tour fu straordinario sotto tutti i punti di vista. Fu una manna dal cielo, visto il periodo.

WAKEMAN: Ognuno aveva il suo ambito di amicizie all'interno della band e così il tour proseguì senza intoppi. Avevamo anche il palco circolare girevole, che era molto divertente. Specialmente quella volta che si ruppe il motore e chiedemmo al pubblico di darci una spinta per farlo ripartire.

HOWE: Il tour di UNION non è stato poi così male. Col tempo si è instaurata anche una certa disciplina.

WAKEMAN: A un certo punto mi sono ribellato. Ho comprato un pulmino e ho iniziato ad andare in giro con quello perché non ce la facevo più ad aspettare Chris in aeroporto. Per carità, gli volevo bene, ma ho preferito andarmene per conto mio e guidare tutto il tempo.

ANDERSON: *Awaken* eseguita da otto musicisti era pura magia.

RABIN: La cosa positiva del tour di UNION è che ci ha permesso di mettere le basi per TALK, che rimane il mio album preferito di sempre. E poi mi ha fatto veramente piacere suonare con Rick.

HOWE: Ci sono persone a cui UNION piace. E il fatto che la Rock and Roll Hall of Fame abbia deciso di celebrare proprio gli otto musicisti che sono presenti in quell'album vuol dire che l'idea non era poi così sbagliata.

GETTY

Ci vorrebbe un miracolo: TALK

Terminato il tour di UNION, la line-up di 90125 decise di riunirsi per realizzare un nuovo album. Il risultato fu TALK (1994), un lavoro spesso sottovalutato ma che ebbe il merito di proiettare il sound degli Yes negli anni 90. Trevor Rabin decise di registrare esclusivamente su hard disk e provò a miscelare le componenti vecchie e nuove della musica del gruppo. Per la prima volta, gli Yes non portarono un album in tour in Europa. Dopo una serie di concerti in America e Giappone, Rabin e Kaye lasciarono la band.

WHITE: TALK è uno dei nostri album migliori. Musicalmente è incredibile, e anche la produzione è eccezionale.
RABIN: Iniziai a comporre i brani insieme a Roger Hodgson, siamo diventati molto amici e lo siamo tuttora.
WHITE: Trevor e Roger diventarono molto amici. Una volta io, Chris e Trevor andammo a trovare Roger a casa sua, in California. Suonammo insieme e uscirono fuori delle cose interessanti. Partimmo e tornammo in moto, una cosa un po' pericolosa per dei musicisti!
KAYE: Ho assistito all'intera realizzazione di TALK. Gli altri componenti del gruppo andavano e venivano per registrare le loro parti, non avevamo mai fatto niente di simile in precedenza. Per me è un album in gran parte molto riuscito, nato da un'idea di Trevor.
WHITE: Era un album innovativo. I suoni di batteria erano diversi dal solito e c'erano un sacco di altre novità. Ci siamo divertiti molto a registrarlo.
KAYE: Alan suona in maniera eccellente nell'album; Chris anche molto bene. Le tastiere sono diverse dal solito. Jon e Trevor avevano passato parecchio tempo insieme a comporre e a perfezionare i pezzi di Trevor.
RABIN: Jon si è divertito tantissimo a registrare perché c'era una libertà totale. Cantava liberamente e raramente eravamo costretti a ripetere delle cose. Era la prima volta che utilizzavo un certo tipo di tecnologia, è stato indubbiamente un bel modo di entrare in quel tipo di mondo.

«TALK è uno dei nostri album migliori. Musicalmente è incredibile, e anche la produzione è eccezionale»

Alan White

Da sinistra a destra: Tony Kaye, Chris Squire, Trevor Rabin, Alan White e Jon Anderson lasciano l'impronta delle loro mani per la Rock Walk of Fame al Guitar Center di Hollywood, 24 maggio 1994.

Trevor Rabin (a sinistra) e Chris Squire durante il concerto degli Yes allo Shoreline Amphitheatre di Mountain View, California, 1994.

GETTY

ANDERSON: Abbiamo suonato *I Am Waiting* durante l'ultimo tour con ARW. È stato bello poterla cantare e suonare di nuovo.
SHERWOOD: Non ero presente nell'album ma venni contattato da Trevor per partecipare al tour di TALK come polistrumentista e corista. Feci anche una cosa a due bassi con Chris durante *Endless Dream*. Ero un po' un tuttofare. Quando il tour si concluse, pensai che si fosse chiusa un'epoca e che gli Yes non sarebbero più esistiti.
ANDERSON: TALK è ancora un album molto vitale. Vediamo cosa accadrà in futuro...

Il nuovo millennio

Gli Yes all'inizio degli anni 2000 hanno perso Jon Anderson, loro iconico frontman, ma nonostante ciò stanno ancora in piedi. Ci raccontano perché hanno deciso di suonare live l'intero FLY FROM HERE nel 2018, parlano del dolore causato dalla scomparsa di Chris Squire e sono curiosi di capire quale sarà il futuro del gruppo.

Volando verso l'ignoto

FLY FROM HERE (giugno 2011) è stato il primo album degli Yes senza Jon Anderson dai tempi di DRAMA. Jon aveva avuto dei problemi di salute nel 2008 ed era stato esautorato e sostituito da Benoit David. Musicalmente c'era molto di DRAMA, il sound strizzava l'occhio a quel periodo e Trevor Horn era di nuovo in sella come produttore. Di lì a poco sarebbe tornato a far parte del gruppo anche il tastierista Geoff Downes. Recentemente è stata pubblicata una nuova versione dell'album con Horn impegnato anche come cantante, nel tentativo di avvicinarsi ancora di più alle sonorità di inizio anni 80.

La line-up di FLY FROM HERE con il produttore Trevor Horn al centro.

ROB SHANAHAN/PRESS

HOWE: Fu un bel periodo. Ci lavorammo molto, discutendo anche tra di noi. Trevor è una persona fidata. La title-track era un pezzo che avevamo già provato all'epoca di DRAMA ma c'era qualcosa che non funzionava, non perché il pezzo fosse brutto, solo che non riuscivamo a mettere a fuoco alcuni aspetti. Non lo registrammo mai per intero. Con Chris eravamo d'accordo che prima o poi avremmo dovuto rimetterci le mani sopra.

> «FLY FROM HERE non è stato l'ultimo album di Chris con gli Yes ma credo che sia il migliore che abbiamo fatto negli ultimi tempi. Questa nuova versione è una sorta di tributo nei suoi confronti»
>
> **Steve Howe**

HORN: Chris veniva spesso a trovarmi a Los Angeles. A un certo punto mi chiese se volevo produrre FLY FROM HERE, e io risposi: "Perché no?", dato che avremmo dovuto registrare quel brano già ai tempi di DRAMA. Rivelai a Chris che non solo c'era anche una seconda parte, che gli feci ascoltare e che gli piacque molto, ma addirittura una terza parte ancora più complicata. Volevo che Geoff Downes registrasse le parti di tastiera perché era stato lui all'epoca a suonarle.

DOWNES: Fu una cosa strana che mi chiamassero solo quando avevano già deciso di produrre il disco e si erano messi d'accordo su tutto.

HORN: I ragazzi suonavano molto bene. Io, Chris e Steve andavamo d'accordo, c'era una bella atmosfera. Avevo registrato una voce guida. Purtroppo Benoit non era madrelingua inglese e a volte era difficile fargli capire esattamente quale significato avessero i testi delle canzoni.

WHITE: Benoit era ok, purtroppo perse la voce durante il tour.

HORN: Molti anni dopo mi hanno chiamato e mi hanno chiesto se volevo cantare *Tempus Fugit*, dato che stavano suonando i pezzi di DRAMA dal vivo. Per fortuna avevo appena ripreso ad andare in palestra. Erano secoli che non provavo a cantare un pezzo in una tonalità così alta.

WHITE: Secondo Trevor l'album all'epoca sarebbe potuto uscire fuori meglio.

HORN: Alan mi chiese di ricantare FLY FROM HERE. Alan non è un tipo che parla tanto, ma quando lo fa ti sorprende sempre. Anche Steve mi chiese di fare lo stesso. Così mi sono lanciato: ho iniziato a prendere lezioni di canto, ho lavorato sui vari brani, ho cambiato alcune cose.

WHITE: Trevor ha ricantato i brani dopo quasi trent'anni, il che è una cosa incredibile se ci pensi.

HOWE: Trevor ha fatto un ottimo lavoro anche in fase di produzione. Ci ha lavorato un sacco, ha dato una nuova veste sonora all'album, il mix è migliore rispetto a quello precedente. Non è stato l'ultimo album di Chris con gli Yes ma credo che sia il migliore che abbiamo fatto negli ultimi tempi. Questa nuova versione è una sorta di tributo nei suoi confronti.

Gli Yes nel ventunesimo secolo

Gli Yes del ventunesimo secolo sono più attivi che mai: sempre presenti sui social, pronti a salpare per le crociere tematiche, addirittura sdoppiati in due formazioni differenti che continuano ognuna a portare avanti l'eredità del gruppo. Nel 2017, gli Yes sono entrati a far parte della Rock and Roll Hall of Fame.

Yes featuring Anderson, Rabin, Wakeman.

STEPHANIE CABRAL

DOWNES: Purtroppo Chris non c'è più. È stato un duro colpo per tutti noi, ma in particolare per Alan che ha suonato con lui per tanto tempo, dato che ha fatto sempre parte degli Yes dal 1972 a oggi. Chris ha contribuito enormemente alla musica degli Yes, non solo come bassista ma anche come cantante. Ho parlato spesso con lui e insisteva sul fatto che gli Yes dovessero continuare a esistere il più a lungo possibile. Probabilmente esisteranno ancora anche dopo che noi non ci saremo più.

HOWE: Chi ha preso il posto di Chris non è l'ultimo arrivato. Certo, per Billy Sherwood non deve essere stato un compito facile, ma ha dimostrato di poter ricevere il testimone. Lui ama Chris, lo ha sempre amato. E ora suona le sue parti di basso.

SHERWOOD: La perdita di Chris è stata una tragedia immane. Nessuno se l'aspettava, è stato un colpo molto duro da assorbire. Quello che posso garantire è che voleva che gli Yes andassero avanti e che io prendessi il suo posto, non potevo tirarmi indietro. Lui voleva che gli Yes continuassero a esistere e anche i fan desideravano la stessa cosa. Fa parte della leggenda degli Yes la necessità di guardare sempre avanti.

HOWE: Non è che abbiamo cambiato line-up da un giorno all'altro, c'è stato un processo in corso. La cosa importante è che ci siano sempre le idee. Risuonare dal vivo degli album per intero – ne abbiamo suonati cinque e mezzo in questi anni – è la cosa che ci piace di più fare. Ci aiuta ad andare avanti. Jon Davison canta con noi da sei anni e se l'è sempre cavata.

DAVISON: In qualche modo mi sto sdebitando con quella che per me è una vera e propria istituzione musicale come gli Yes, con la mia passione e il mio impegno. Cantare le canzoni degli Yes per me è una cosa assolutamente naturale.

SHERWOOD: Gli Yes sono casa mia. Anche se sono andato e venuto varie volte, è proprio questo tipo di vicissitudini che ti rendono un membro degli Yes a tutti gli effetti!

WHITE: Ritrovarsi tutti insieme in occasione della cerimonia per la Rock and Roll Hall of Fame è stato interessante. Ci siamo messi le problematiche alle spalle e la musica ha contribuito ad accorciare le distanze. Abbiamo suonato *Roundabout* e *Owner Of A Lonely Heart*. Considerando tutti i casini legali, è andata molto bene, siamo stati quadrati e la gente ha apprezzato quello che è uscito fuori.

KAYE: Le due line-up attuali degli Yes sono entrambe fantastiche. Sono stato molto contento di rivedere Steve, che non frequentavo dai tempi di UNION e con cui avevo parlato l'ultima volta nel 1967. È una grande persona, onesta e piena di sincera passione.

> «Gli Yes sono casa mia. Anche se sono andato e venuto varie volte, è proprio questo tipo di vicissitudini che ti rendono un membro degli Yes a tutti gli effetti!»
>
> **Billy Sherwood**

Billy Sherwood ha raccolto la pesante eredità di Chris Squire.

GLENN GOTTLIEB/PRESS

HORN: Non c'è nessuno come gli Yes. La loro musica è complessa ma al tempo stesso melodica. Non credo che nessuno abbia mai fatto niente di simile.

DAVISON: Il semplice fatto che gli Yes continuino a esistere dopo cinquant'anni dalla loro nascita dovrebbe suscitare il giusto rispetto nei fan di tutto il mondo.

RABIN: I fan degli Yes sono molto generosi, anche se ci sono stati dei cambiamenti nel sound del gruppo li hanno sempre accettati con entusiasmo.

WAKEMAN: Ogni line-up degli Yes ha il suo perché. Ci sono stati degli alti e dei bassi, ovviamente. Ma ci saranno sempre.

DAVISON: La storia degli Yes non è finita qui. Compiere cinquant'anni vuol dire raggiungere una meta speciale. Il grande sogno continua.

WHITE: Nel lontano 1972 dissi agli altri che mi prendevo tre mesi per decidere se restare o meno, e che anche loro dovevano fare la stessa cosa con me, decidendo se potevo continuare a suonare con gli Yes. Quarantasei anni dopo, eccomi ancora qui. Sono quello che è rimasto nel gruppo per più anni di seguito. Abbiamo sempre cercato di fare qualcosa di diverso, di nuovo. Non siamo mai stati soddisfatti di guardare semplicemente l'orizzonte, ma abbiamo provato ad andare oltre, di scoprire ciò che ancora doveva arrivare.

IMPRIGIONATI DAL GHIACCIO

I **Not a Good Sign** sfornano un terzo album, ICEBOUND, davvero di eccellente livello, che è tutto meno che imprigionato da "qualcosa". ICEBOUND è in vendita ESCLUSIVAMENTE su www.notagoodsign.org. Sostenete i NaGS in questa scelta, non ve ne pentirete…

Testo: **Guido Bellachioma**

Paolo Botta, tastierista, compositore, anima del gruppo e personaggio che vive la musica pienamente in ogni progetto in cui è coinvolto (Ske, Empty Days, Yugen etc.) parla della nuova creatura dei NaGS, un album che è sicuramente il migliore dei tre sinora realizzati… ma dal futuro ci aspettiamo ancora molto.

Nel 2018, quando molti sembrano vergognarsi dei legami col prog, voi fate un album dichiaratamente progressivo, soprattutto nella curiosità compositiva ed esecutiva. Come arrivate a ICEBOUND?

Non penso di poter considerare ICEBOUND il naturale proseguimento del percorso che abbiamo intrapreso. Reputo i nostri tre dischi relativamente diversi tra loro, nelle intenzioni e nei rispettivi risultati. In particolare, con quest'ultimo il desiderio era quello di prescindere dalla tipica forma canzone, di utilizzare con parsimonia la componente melodica, di dare un'attenzione maggiore al groove e di poter fare a meno di determinati stilemi timbrici, principalmente. Questa impostazione programmatica ha ottenuto come risultato un album con molte meno parti cantate che in passato, una ricerca di soluzioni timbriche che non necessariamente richiamano il già sentito in ambito prog, una decisa componente ritmica, addirittura dei passaggi di musica più astratta. A livello personale, penso che sia in assoluto la primissima cosa che pubblico senza una nota di Mellotron.

Evitando troppe domande, che poi riportano sempre ai brani, puoi parlare delle composizioni in ordine di apparizione? Una sorta di guida all'ascolto.

Second Thought: Riuscire a sorridere anche dopo aver ricevuto il quotidiano mattone in faccia. Un inizio muscolare, che musicalmente mette le cose in chiaro subito: groove polimetrici, tonalità allargate, canoni irregolari e manipolazioni timbriche disinvolte.

La grafica di ICEBOUND è molto curata senza risultare troppo complessa.

Frozen Words: Le parole che non riusciamo a dire. Composto fondamentalmente da una rilettura degli stessi materiali tematici in tre grosse fasi. La prima più descrittiva e intima la seconda con un groove quasi funk (!), la terza tellurica. La strofa la canta Gian Marco, il ritornello Alessio. È il primo pezzo del disco che ho scritto, mi ha convinto a occuparmi anche della stesura dei testi. Contiene un campione di Snoop Dogg, che campiona tutti. Stavolta l'abbiamo campionato noi. Ah, è completamente in 4/4… dall'inizio alla fine, ma in pochi se ne son resi conto.

Hidden Smile: "Parte piano, poi strippa un casino" (quasi-cit.). Un brano melanconico, per alcuni versi cugino di *Making Stills* dal primo disco, con una parte centrale ritmicamente piuttosto rognosa da eseguire, e un tema di sole quattro note, che si sviluppa metricamente invece che melodicamente. Con Eloisa Manera al violino. L'unico pezzo che non ho poi rimaneggiato per la versione live.

As If: Sai bene che quelle nuvole all'orizzonte non promettono nulla di buono. Ma sai anche che questo non ti fermerà. Un breve interludio che profuma di colonna sonora.

Down Below: Personalmente il brano che preferisco. Parla di una risalita e un rinabissamento. Sfrutta le voci di Alessio e Gian Marco in un ruolo di comprimarietà reciproca. Musicalmente, a parte la citazione di Debussy, deve qualcosa ai Gentle Giant e alla sensazione di grandezza che restituiscono le grandi orchestre sinfoniche.

Truth: Il primo brano scritto da Gian Marco per la band. È spigoloso con un bel tema, che dimostra chiaramente le sue doti compositive, oltre a quelle chitarristiche e canore. Include un bel solo di basso di Alessandro. Il testo è opera di Antonio De Sarno, che ci ha anche aiutato con l'inglese degli altri testi.

Not Yet: Questo breve brano era in origine la intro di *Frozen Words*, del quale riprende e rielabora in effetti il tema. Nella prima parte la batteria di Martino, poi pesantemente filtrata da innumerevoli diavolerie, improvvisa su un ambiguo giro di basso in 15/8. Dal vivo diventa una sorta di *sigla* di ICEBOUND.

Trapped In: È l'episodio più lungo, e quello più vicino alla classica forma *suite*, se non fosse che manca un chiaro tema che leghi i vari movimenti, come vorrebbe la tradizione. Questi sono invece uniti da rielaborazioni varie di brevi cellule melodiche, che svolgono un po' la funzione di temi nascosti. Con l'importante contributo di David Jackson ai sassofoni e flauti, che rende ancor più "vandergraffiano" il tutto. Tratta della cosiddetta sindrome *Locked*

ONATI IACCIO?

I NaGS dal vivo alla Casa di Alex, Milano, 5/5/2018.

ANTONIO DE SARNO.

In, rielaborando liberamente tematiche dal libro *Lo scafandro e la farfalla* (opera dello scrittore francese Jean-Dominique Bauby, pubblicato nel 1997), dal quale è anche tratto un bel film omonimo (diretto dall'americano Julian Schnabel nel 2007, con cui ha vinto il Festival di Cannes come miglior regista).

Uomo Neve: Nato da una semi-improvvisazione al pianoforte, poi orchestrato in studio. Tutti i suoni provengono da varie tastiere, batteria inclusa. È nato da una registrazione fortuita di un vecchio 45 giri suonato al contrario sviluppa uno stile molto visuale e, come da tradizione, poco rassicurante.

Racconti dalla sala d'incisione. Cosa vi ha creato più problemi in fase di registrazione?

In realtà non ricordo problemi veri e propri. Il grado di professionalità di tutti i musicisti coinvolti ha permesso di superare piuttosto agevolmente le normali complicazioni che possono sorgere nella costruzione di musica articolata. Il fatto di non essere proprio di primo pelo in studio naturalmente ha aiutato. Insomma… tutto bene sotto al cofano.

Che rapporto c'è tra la grafica e la musica in generale e in particolare nei vostri album?

In grafica, come in musica, non ci sono vere e proprie regole. O meglio, ci sono anche tante, ma possono tranquillamente essere sovvertite, avendone coscienza, proprio come in musica. Secondo me l'ideale è che la grafica non solo si leghi al suono, ma che ne possa anche dare un punto di vista diverso, un'apertura. Personalmente ho sempre preferito visuals che suggeriscano, più che raccontare. In ogni caso penso che, quando una grafica funziona davvero, si lega alla musica in maniera indissolubile, in una sinergia audio-visiva dove i confini delle due cose tendono a fondersi reciprocamente, regalando suoni agli occhi e immagini alle orecchie.

Sei contento del risultato? Oggi cambieresti qualcosa?

Assolutamente sì, non cambierei una virgola. Il tempo intercorso tra composizione, studio e fase di mix ha permesso alle idee di respirare ampiamente. ICEBOUND rappresenta esattamente quello che volevamo rappresentare. Il fatto di aver lavorato personalmente al mix poi, mi ha permesso

Paolo Botta, autoscatto, Milano, 26/6/2018

di entrare in profondità nelle viscere del suono, consentendomi di fare scelte timbriche ma anche compositive che non avrei potuto compiere altrimenti. Va detto che mi sono scoperto negli anni come una persona decisamente pignola sotto molti punti di vista, in parziale compensazione a questo sono anche un amante degli imprevisti, musicalmente parlando. Di conseguenza in ICEBOUND sono stati lasciati diversi episodi sonori di varia natura riconducibili a malfunzionamenti, dirottamenti o che comunque prescindono dalla volontà specifica dell'esecutore. Ritengo che spesso lavorare attorno a questi avvenimenti imprevisti possa restituire una componente di realtà che mi interessa preservare, specialmente a fronte del lavoro di fino tipicamente da studio.

Puoi condensare in poche parole lo spirito dei vostri album? Differenze, similitudini, difetti e qualità...

NOT A GOOD SIGN (2013): Il primo esperimento di co-scrittura con Francesco Zago, un progetto nuovo, una band nuova, tanta tanta benzina, brani decisamente eterogenei. Caratteristica che diventerà comune nei nostri lavori, una musica che ha un piede nel passato e uno nel presente.

FROM A DISTANCE (2015): Avevamo deciso di insistere maggiormente sulla componente melodica, incrementando il cantato e lavorando anche su brani più condensati in termini di sviluppo. Purtroppo soffre di una resa sonora opaca, mi piacerebbe remixarlo.

ICEBOUND: Come per i precedenti beneficia della produzione artistica di Marcello Marinone. Musicalmente un punto di svolta. Pur non essendo un concept album, presenta una certa unità tematica, su temi che mescolano la sensazione del ghiaccio alla solitudine, incomunicabilità, apatia e isolamento. Insomma un disco allegro almeno quanto gli altri.

Differenze tra la dimensione in studio e dal vivo? Come è la situazione in entrambi i settori?

Ritengo lo studio un momento creativo radicalmente diverso e distinto dal palcoscenico. In particolare con ICEBOUND, abbiamo pensato e preparato la musica per la registrazione non preoccupandoci nemmeno per un secondo della futura resa dal vivo. Volevamo che esprimesse tutto il suo potenziale,

NOT A GOOD SIGN, 2013.

indipendentemente dalle contingenze di un futuro live set, dove potremmo presentare i brani magari senza il violino, il flauto, i sassofoni o anche solo determinati effetti. Dopo la fase studio, infatti, ho lavorato parecchio sul materiale nuovo, non solo riarrangiandolo per la nuova formazione live, che ha visto le dimissioni di Alessandro Calandriello alla voce e l'ingresso di Pacho Rossi alla seconda batteria e percussioni. Ho operato anche e soprattutto sulla sostanziale riscrittura dei brani, che ha portato in molti casi a sconvolgimenti totali delle partiture e anche tanta nuova carne al fuoco. Alcuni pezzi sono talmente cambiati che qualcuno ha pensato fossero nuovi... in qualche modo a ragion veduta. E poi dal vivo ti puoi permettere cose che in studio sarebbero a nostro modo di vedere ridicole, e viceversa temo.

A sinistra: FROM A DISTANCE (2015), A destra NaGS, Lainate, Milano, 10/5/2015.

Quali sono gli artisti, senza limitarci a un genere, che vi stimolano con le loro proposte, ovviamente in musica?

Personalmente sono un appassionato del rock progressivo a 360 gradi. Facciamo 359, via. Naturalmente i miei ascolti non si esauriscono con questo genere, dovendone indicare soltanto due direi che la classico-sinfonica vince sul resto. In particolare ICEBOUND è stato partorito con fondamentalmente due grandi riferimenti musicali: Banco del Mutuo Soccorso e Debussy. Capisco che questo non si colga poi nel risultato finale, e in un certo senso è giusto. Ma sento di aver interiorizzato determinate attitudini, che poi a modo mio ho rielaborato nella musica che stavo scrivendo per l'album.

Cos'è per te la musica? Cosa significa viverla nei vari progetti a cui hai partecipato?

Fondamentalmente un'occasione per mettere a fuoco chi sono e chi sto diventando. Più in generale, ogni volta che finisco di fare musica, quasi sempre sento di avere qualcosa in più di quando ho iniziato. Se poi nel frattempo sono anche riuscito a passare qualcosa ad altri, il cerchio si chiude e per un attimo tutto è allineato.

I problemi della musica oggi sono... prosegui la frase...

...paradossali. Viviamo in un'epoca in cui tutto sommato registrare dignitosamente della musica originale è alla portata di tutti, e possiamo davvero raggiungere ogni angolo sperduto del mondo con proposte che non hanno alcuna pretesa commerciale alcuna. Eppure... si vendono sempre meno dischi, suonare dal vivo è molto più complicato che in passato, e le persone che vanno a vedere musica dal vivo sono sempre meno. Non dico che tutto debba necessariamente essere in discesa, ma sento come necessari dei cambiamenti, anche radicali, sia nel pubblico ma prima ancora nei musicisti e nel modo di fare e considerare la musica.

Cosa bisogna aspettarsi dai NaGS?

Sempre e solo il peggio. Del resto "un ottimista non rimarrà mai piacevolmente sorpreso".

ANTONIO DE SARNO.

September 2018 Veruno

10th year

2DAYS PROG+1

ORGANIZATION BY
Associazione Culturale Verunese

www.ver1musica.it

VerunoProgRockFestival

7 Friday

Panther & C.

AMON DUUL II

RANESTRANE

TBA

8 Saturday

THRESHOLD

THE UNIVERSE BY EAR

MAGIC PIE

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO

9 Sunday

Smalltape

VON HERTZEN BROTHERS

KYROS

VANILLA FUDGE

Meet & Greet surprise

GIANNI NOCENZI miniature

ISPROJECT

MINDSPEAK

EVERYDAY from 16.30
c/o AUDITORIUM FORUM 19
PIAZZA ROMA

Piazzetta della Musica (Via Marconi) - Veruno (NO)

INGRESSO GRATUITO

ristorazione all'interno dell'area

concerti a partire dalle ore 18.00

SPONSORED BY

ALTEA FEDERATION

PLMSYSTEMS

LA TENUTA DEL SOLE

OttoPharma

USTARIA BEL MATT da Fabio

BE CREATIVE SIDE SOLUZIONI COMUNICATIVE

MEDIA PARTNER

PROG

www.progressivamante.com

Radio Popolare

Solide stravaganze sonore

UNA PICCOLA GRANDE LEGGENDA DAL NOME INUSUALE: **PICCHIO DAL POZZO**. LE STORIE DI CANTERBURY RACCONTATE CON PIGLIO ZAPPIANO, ROCK IN OPPOSITION E JAZZ ACROBATICO, CHE PERMETTONO ALLA BAND LIGURE DI NON PERDERSI NEI VIAGGI USUALMENTE PROG…

Testo: **Guido Bellachioma**

Conosco **Paolo Griguolo** (chitarrista e una delle anime più creative di Picchio) da più di venti anni. Nel 1997 ha pubblicato l'album PROJECT dei suoi **Aliante** (High Tide Records di Tony Tasinato), delizioso e misconosciuto progetto strumentale con echi fusion ma ricco di passione; nello stesso anno ha suonato con quel gruppo al Progressivamente Festival, Testaccio Village a Roma (serata finale di Omaggio a Demetrio Stratos con Divæ, Nuovo Corso Italia e Nodo Gordiano). Siamo sempre rimasti in contatto e quando ho pensato a Picchio per «Prog» Italia non potevo far altro che telefonargli. Quindi non usiamo spazio per le domande ma lo utilizziamo per i suoi racconti…

The Music The Record Companies Don't Want You To Hear

Questo è il motto sotto il quale si presenta la prima edizione del RIO Festival a Londra nel 1978. **Picchio dal Pozzo** aveva intrapreso inconsciamente questa strada da subito, una questione caratteriale direi. Ci siamo sempre fatti delle risate definendo la nostra musica "jazz acrobatico" e guardando indietro devo dire che di acrobazie la storia del Picchio ne vanta parecchie. Nel 1974 noi eravamo in pista già da tempo, questo per merito della scuola che frequentavamo. La musica del gruppo ha preceduto la sua denominazione di qualche anno. Il nucleo fondatore, formato da **Andrea Beccari**, **Aldo De Scalzi**, **Paolo Griguolo** e **Giorgio Karaghiosoff**, suonava insieme già dal 1973. C'era molto fermento, compravamo dischi e facevamo copie su cassetta, una vera e propria pirateria giurassica. Per chi soffriva d'insonnia di notte si ascoltava Radio Luxembourg su onde medie, che trasmetteva tutte le novità discografiche in arrivo per lo più dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti.

AVANZA UN MANIPOLO DI STRANI MUSICISTI... CHI HA SUONATO NEI DISCHI/ DVD DEL GRUPPO 1976/2013

Paolo Griguolo: chitarra, voce – **Aldo De Scalzi**: tastiere, percussioni, voce – **Giorgio Karaghiosoff**: sax, flauto, percussioni, voce – **Andrea Beccari**: basso, voce – **Aldo Di Marco**: batteria, percussioni, vibrafono – **Roberto Romani**: sax tenore, flauto – **Cristina Pomarici**: voce – **Gerry Manarolo**: chitarra – **Vittorio De Scalzi**: flauto – **Leonardo Lagorio**: sax contralto, flauto – **Fabio Canini**: batteria, percussioni – **Carlo Pascucci**: batteria – **Ciro Perrino**: xilophono, flauto – **Renzo "Pucci" Cochis**: cymbal – **Jessica Cochis**: sax – **Claudio Lugo**: sax alto e soprano – **Dado Sezzi**: percussioni – **Paolo "Ske" Botta**: piano elettrico, sintetizzatori – **Pietro Cavedon**: piano – **Valerio Cipollone**: clarinetto basso, sax soprano – **Roberto Bologna**: chitarra – **Francesco Tregrossi**: chitarra acustica – **Mattia Signo**: batteria – **Francesco Zago**: chitarra – **Luca Cresta**: tastiere – **Edmondo Romano**: sassofono, clarinetto, flauto – **Massimo Trigona**: basso.

PdP allo Studio G.

La Claque, Genova, 15 gennaio 2011.

Picchio dal Pozzo
(Grog, 1976)

La prima acrobazia fu frutto del caso. Aldo De Scalzi, fratello di Vittorio dei New Trolls, aveva libero accesso allo Studio G, unica sala di registrazione professionale a Genova e, appunto, di proprietà della famiglia De Scalzi. Neanche a dirlo, per noi, ovviamente, era una specie di Disneyland musicale. Nei tempi morti sfogavamo la malattia sugli strumenti dei *grandi*; io, nella fattispecie, potevo mettere le mani sulle chitarre di Nico Di Palo, dimenticandomi per un pochino il manico della mia Ibanez copia Les Paul Custom nero. Quando lo studio decise di fondare l'etichetta GROG, rivolta ai gruppi prog nascenti, Aldo ci disse, con una naturalezza disarmante, che, se avessimo voluto, avremmo potuto incidere un disco! Ansia a mille, non tanto per la possibilità, quanto per il fatto che avevamo nulla più di qualche riff, qualche arpeggio e qualche spezzoncino, non un brano finito e neppure un nome per il gruppo. L'album è stato composto in fase di registrazione, una specie di gigantesco work in progress. Eravamo indubbiamente un gruppo di pazzerelloni, da qui forse il nostro sfrenato amore per Frank Zappa, ma soprattutto contagiosi: chi ci frequentava si trovava coinvolto spesso in acrobazie, musicali e non. Abbinavamo al filone pop e rock di quegli anni le nostre conoscenze di musica contemporanea, concreta, elettronica, il tutto con un approccio molto alla Mel Brooks. Ci mettemmo un mese circa a registrarlo. Stiamo parlando di anni analogici. Le registrazioni erano su nastro per cui se, per esempio, volevi un suono *rovesciato* dovevi registrarlo su ¼ di pollice, tagliare il nastro e farlo passare sulle testine al contrario, no computer. Le uniche tastiere polifoniche erano degli esemplari da ditta dei traslochi: Hammond, Eminent, Mellotron, ovviamente il pianoforte verticale, insomma pezzi di mobilio dal peso importante. I sintetizzatori erano rigorosamente monofonici e, naturalmente, senza preset, Arp e Minimoog su tutti. No batterie elettroniche, no campioni. Per personalizzare i suoni c'erano i famosi pedalini, nulla a che vedere coi calzini: phaser, chorus, distorsore, compressore e flanger. Noi, per personalizzare ancora di più, li smontavamo e facevamo degli interventi di elettronica empirica, molto empirica. Qualche volta i risultati erano interessanti per la sonorità, qualche altra per lo spazzino. Insomma, questa era la nostra Weltanschauung (concezione del mondo, della vita, e della posizione in esso occupata dall'uomo), coerente anche per la scelta del nome della band e della copertina del disco. Il nome lo abbiamo preso dal protagonista di una poesia-collage nonsense di Karaghioff. Quando Renata, segretaria dello studio G, ci chiese della copertina, noi scegliemmo l'immagine del mese corrente del calendario appeso alle sue spalle in ufficio, non ricordo che mese fosse. Infine, fondamentale per l'equilibrio psicofisico della band, tra un take e l'altro, giocavamo a *palla palletta*, ovvero un nastro da pacchi appiccicato per terra in mezzo allo studio che aveva la funzione di rete, come nel tennis. Si giocava con i piedi, la pallina era di quelle da mare per bambini preda ambita di Bongo, il cane di Aldo. Il disco ai tempi fu un disastro. Ci telefonò addirittura una radio dicendo di avergli spedito un nastro sbagliato con dei refusi di registrazioni in sala a microfono aperto: era *La floricultura di Tschincinnata*, da noi considerata una vera e propria hit.

Camere Zimmer Rooms
(Cuneiform Records, 2001)

Parlo prima di CZR perché le registrazioni sono avvenute cronologicamente prima di ABBIAMO TUT-

Picchio dal Pozzo e Yugen nel 2008 partecipano all'AltRock Music Festival con organici unificati.

TI I SUOI PROBLEMI. Il primo album ci aveva dato una identità e anche una certa notorietà a Genova. Decidemmo così di darci una quadra e per questo mancava senz'altro un batterista. Nel primo disco avevano suonato musicisti diversi, ma per fare una band avevamo la necessità di un drummer fisso, in sintonia col pazzo mondo del Picchio e in grado di calarsi nelle nostre strutture ritmiche. Non so da dove è venuto fuori il numero di telefono di **Aldo Di Marco**, fatto sta che già dal primo incontro abbiamo subito capito di avere trovato il quinto picchio e non solo. Con Di Marco arrivarono anche **Claudio Lugo** e **Roberto Romani**, che di fatto sostituirono Giorgio Karaghiosoff, andato a studiare a Monaco di Baviera: avevamo dunque anche una sezione fiati. Cominciammo le prove, quotidiane, e nel frattempo ci coinvolgemmo anche nel sociale con le scuole di musica del Decentramento Culturale e l'Ospedale Psichiatrico che stava aprendo i battenti grazie alla legge Basaglia. Inevitabilmente il suono della band cambiò, divenne più asciutto, più ritmico e anche le parti cantate ebbero più spazio. Vennero fuori nuovi pezzi e alla fine fummo pronti per i concerti con un repertorio quasi del tutto diverso rispetto al contenuto del primo album. Avevamo un'amplificazione propria, ma ci trovammo nella necessità di doverla ampliare per cui comprammo da un'orchestra di Parma un impianto Cabotron usato, 'il cabotrone', bianco e nero, che ci dava quel tocco optical. Le prove generali le facemmo ovviamente allo studio G, ormai nostra sede logistica. Montammo l'intero set da concerto e, già che eravamo in sala, microfonammo e registrammo, più che altro per poterci riascoltare. Essendo i nastri multitraccia due pollici molto costosi, alla fine dei tre giorni di prove mixammo il tutto su quarto di pollice. Nacque così il master di CZR, in effetti non concepito per essere pubblicato: 1977, forse inizio dell'estate. Non so per quale motivo quella registrazione me la ritrovai in casa e rimase in uno scaffale fino al 2000. Io intanto negli anni 90 avevo lasciato l'Italia per manifesta incompatibilità e mi ero trasferito in una piccola isola a nord del Venezuela. Lì mi arrivò una email di Romain Rioboo, mi chiedeva un'intervista per il libro sulla scuola di Canterbury che stava scrivendo. Accennai tra l'altro all'esistenza di quel live inedito. Qualche giorno dopo mi arrivò una telefonata di Steve Feigenbaum, proprietario della americana Cuneiform Records, che mi chiedeva delucidazioni, non senza un pizzico di scetticismo sulla mia identità. Fu così che nel 2001, dopo un lavoro in postproduzione sul master per dargli una mano di brillantante, la Cuneiform pubblicò CAMERE ZIMMER ROOMS. Di quel periodo mi piace anche ricordare due momenti fondamentali. Il primo fu l'incontro con gli Henry Cow durante i loro concerti italiani negli anni 70; ritrovai Fred Frith prima al Ciak di Milano, nell'ambito di una rassegna di chitarristi europei (tra i quali anche Paolo Tofani), e poi a Roma per un suo concerto dal vivo a Radio RAI 3. Con Chris Cutler ci siamo visti svariate volte tra cui a un concerto a Marsiglia e l'ultima a Tokio nel 2014 per il RIO Festival, dove abbiamo partecipato col Picchio. Ho avuto anche il piacere di collaborare a un suo progetto del 2003 (TWICE AROUND THE EARTH – AN EXPERIMENT IN LISTENING). L'altro incontro determinante fu con gli Area e soprattutto con Demetrio Stratos, il nostro mentore con la Cooperativa L'Orchestra per ABBIAMO TUTTI I SUOI PROBLEMI e fil rouge della nostra *reunion* nel 2002.

ABBIAMO TUTTI I SUOI PROBLEMI
(Cooperativa L'Orchestra, 1980)

Continuavamo a stare sugli strumenti quotidianamente in maniera quasi maniacale. Le prove erano lunghissime, addirittura fino a notte inoltrata. Avevamo un gruppo di amici per i quali eravamo diventati un punto di riferimento. Il "ci vediamo alle 9 in piazza" era diventato "ci vediamo alle prove del Picchio": li ringraziamo ancora oggi per il loro supporto. I nostri metodi di composizione erano costantemente alla ricerca dell'originalità. *Strativari* è venuto fuori estraendo a sorte le note… la durata, l'altezza e lo strumento che le doveva suonare; siamo arrivati addirit-

SONO RIMASTO MOLTO AFFASCINATO DALLA CULTURA GIAPPONESE E ANCORA DI PIÙ DAI GIAPPONESI. HO VISSUTO LA SETTIMANA A TOKYO (NOVEMBRE 2014, ROCK IN OPPOSITION FESTIVAL) COME UNA FIABA, ANCHE PERCHÉ ERO COSTANTEMENTE SOTTO ANALGESICI PER VIA DI UN'ERNIA CERVICALE, CHE MI BLOCCAVA BRACCIO E MANO DESTRA, MA NON PENSO SIA STATO IL MOTIVO PRINCIPALE: MI PIACEREBBE AVERE UN'ALTRA OPPORTUNITÀ PER UNA VERIFICA.

PdP nel periodo di ZIMMER.

tura a comporre un brano fino a metà e suonarlo da lì in poi al contrario, il problema era soprattutto il cantato! La difficoltà di esecuzione era diventata alta, non tanto da un punto di vista tecnico sullo strumento, quanto da quello mentale: era come se facessimo esplodere il brano in singole parti indipendenti e stava a noi, eseguendolo, farlo ritornare tale. Questo fu anche l'ostacolo che dovemmo superare durante la realizzazione dell'album: da un punto di vista qualitativo del suono conveniva registrare strumento per strumento, quindi sovraincidere, ma allo stesso tempo risultava migliore il feeling della registrazione dal vivo. Optammo per la soluzione ibrida e alla fine arrivammo alla Cooperativa L'Orchestra col materiale per il nuovo 33 giri che ci convinceva e, aspetto non meno importante, che convinse anche loro.

La grande tristezza fu che Demetrio non aveva fatto in tempo a vedere l'opera pubblicata, essendosene andato a giugno del 1979: strano ma vero, era un nostro grande fan. Con lui avevamo organizzato un seminario nei nostri laboratori di musica col Decentramento Culturale e messo a disposizione la nostra attrezzatura per una sua performance di sola voce. Il 2 dicembre 1977 ci aveva invitato al concerto di John Cage al Teatro Lirico di Milano (intitolato *Empty Words/Parte III*): evento diventato storico, che turbò non poco gli spettatori presenti e che per noi fu una serata di assoluto godimento.

CIAO DEMETRIO: ARRIVANO GLI ANNI 80

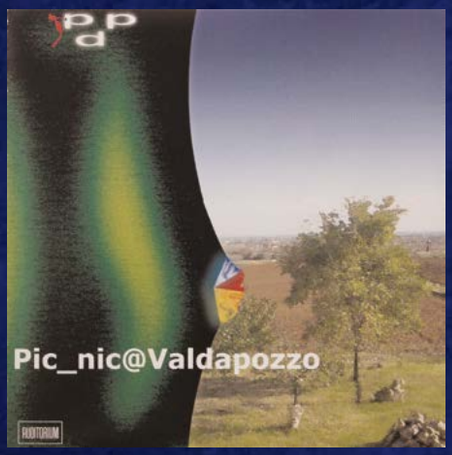
La scomparsa di Demetrio fu anche un presagio dei cambiamenti che sarebbero arrivati con gli anni 80. Io li considero gli anni che diedero inizio al degrado culturale e sociale dell'Occidente che a tutt'oggi non si è ancora ripreso. Il panorama musicale fu chiaramente coinvolto da tutto ciò e noi con esso. Se eravamo stati una band di nicchia in confronto a gruppi come Genesis, Pink Floyd, Deep Purple, PFM, Banco, figurarsi un paragone con Duran Duran, Wham, Spandau Ballet. Non ci fu un 'rompete le righe' ufficiale, il Picchio andò in letargo e ognuno di noi andò

LA TECNOLOGIA PERMETTE ORMAI DA PARECCHI ANNI DI PRODURRE UN ALBUM FINITO DIRETTAMENTE A CASA PROPRIA. QUESTO HA PORTATO INEVITABILMENTE A UNA IPERPRODUZIONE CHE OGGI SOMMERGE I SOCIAL. COME SEMPRE IN QUESTI CASI, LA QUANTITÀ È INVERSAMENTE PROPORZIONALE ALLA QUALITÀ. STA QUINDI ALL'UTENTE FINALE SAPER DISCERNERE, OLTRE IL PROPRIO GUSTO, TRA JUNK E SLOW FOOD (UN SALUTO A CARLO PETRINI). CONTINUANDO CON QUESTA METAFORA GASTRONOMICA, IO HO L'IMPRESSIONE CHE LE CONOSCENZE NUTRIZIONALI SIANO OGGI MOLTO LIMITATE, LE PERSONE DOVREBBERO SAPERE CHE SUL BOLLITO CI VA LA SALSA RUBRA, NON IL KETCHUP!

PdP al Festival RIO di Tokyo, 15/11/2014.

> PENSO CHE SIA STATO GLOBALIZZATO TUTTO CIÒ CHE SI POTEVA ORMAI, QUESTO A MIO AVVISO SPESSO EQUIVALE A UNA STANDARDIZZAZIONE IN TUTTI I CAMPI. PER QUESTO MOTIVO MI ATTENGO ANCORA AL MOTTO RIO D'INIZIO INTERVISTA, L'ORIGINALITÀ NON È TUTTO MA SE NE SENTE UN GRAN BISOGNO: E AGGIUNGEREI ANCHE *DI CULTURA*, SE NON È CHIEDERE TROPPO.

per la sua strada. Io continuai come chitarrista e anche come fonico. Fondai Aliante con Orazio Ursino, un bassista col quale suonavo da qualche anno. Era un progetto che si rifaceva un po' al jazz rock piuttosto che alla soft-fusion. Uscì un Cd nel 1997 intitolato PROJECT, ma i tempi erano cambiati e progetti di quel tipo si rivelarono anacronistici; per altro io già avevo lasciato l'Italia per i Caraibi, suonavo in band reggae e rock-blues. In quegli anni ho imparato a lavorare "all'americana" con gli americani e devo



ammettere che è tutta un'altra cosa rispetto a qui, pur non essendo io un grande estimatore di stelle e strisce. Fu verso la fine degli anni 90 che venimmo a conoscenza di ripubblicazioni dei nostri album da parte di etichette asiatiche e che nel frattempo PdP era diventato un gruppo cult, considerato l'unica band Canterbury italiana! L'uscita postuma nel 2001 di CZR fu la prima avvisaglia e il ritrovamento dei nastri della voce di Demetrio durante una ricatalogazione dell'archivio dello studio G fu il trigger definitivo. De Scalzi ci telefonò dicendoci della scoperta. La bobina era ricoperta da una leggera patina. Srotolammo il nastro per terra lungo tutto lo studio, aprendo anche le porte del corridoio, cercando di levare con cautela le macchiette bianco-verdi di muffa che comparivano qua e là. Infine il test: con un registratore a bobine prestato da un amico ascoltammo il nastro e la voce di Demetrio, solo con un filo di fruscio. L'emozione fu tanta e credo fece scattare in noi la voglia di riabbracciarlo musicalmente, rendendo omaggio alla persona nonché al nostro fan più illustre.

PIC_NIC@VALDAPOZZO
(Auditorium 2004)

Correva l'autunno dell'anno 2002 e la decisione dei due Aldi, Claudio e mia, fu unanime: *reunion*! Per prima cosa bisognava capire in che modo utilizzare il materiale ritrovato. Era fuori discussione usare la voce come "canto", intorno al quale costruire dei brani; il concetto stava più nell'idea di ricerca, sia nel nastro di Demetrio che nella nostra intenzione. Abbiamo incontrato Daniela Ronconi, la moglie di Stratos, per spiegarle le nostre intenzioni e chiederle il permesso di utilizzare la sua voce, poi abbiamo stabilito il piano d'azione. Siamo andati tutti a casa con una copia del nastro per organizzare ognuno la propria mente e il proprio bagaglio: ci aspettava una settimana di full immersion isolati dal mondo. Claudio Lugo aveva già avuto esperienza della fattoria-laboratorio di Valdapozzo, cascina isolata nella campagna di Alessandria, il cui nome era già un programma. I ragazzi del posto ci diedero la disponibilità e noi ci trasferimmo armi e bagagli ai piedi delle colline dell'alessandrino. Nel vecchio pagliaio, adibito a spazio polivalente, furono montati strumenti e studio mobile. Come nel primo album, la composizione e realizzazione dei brani è stata un work in progress, 24/7 come dicono gli americani. A parte dormire e farci da mangiare, gli strumenti

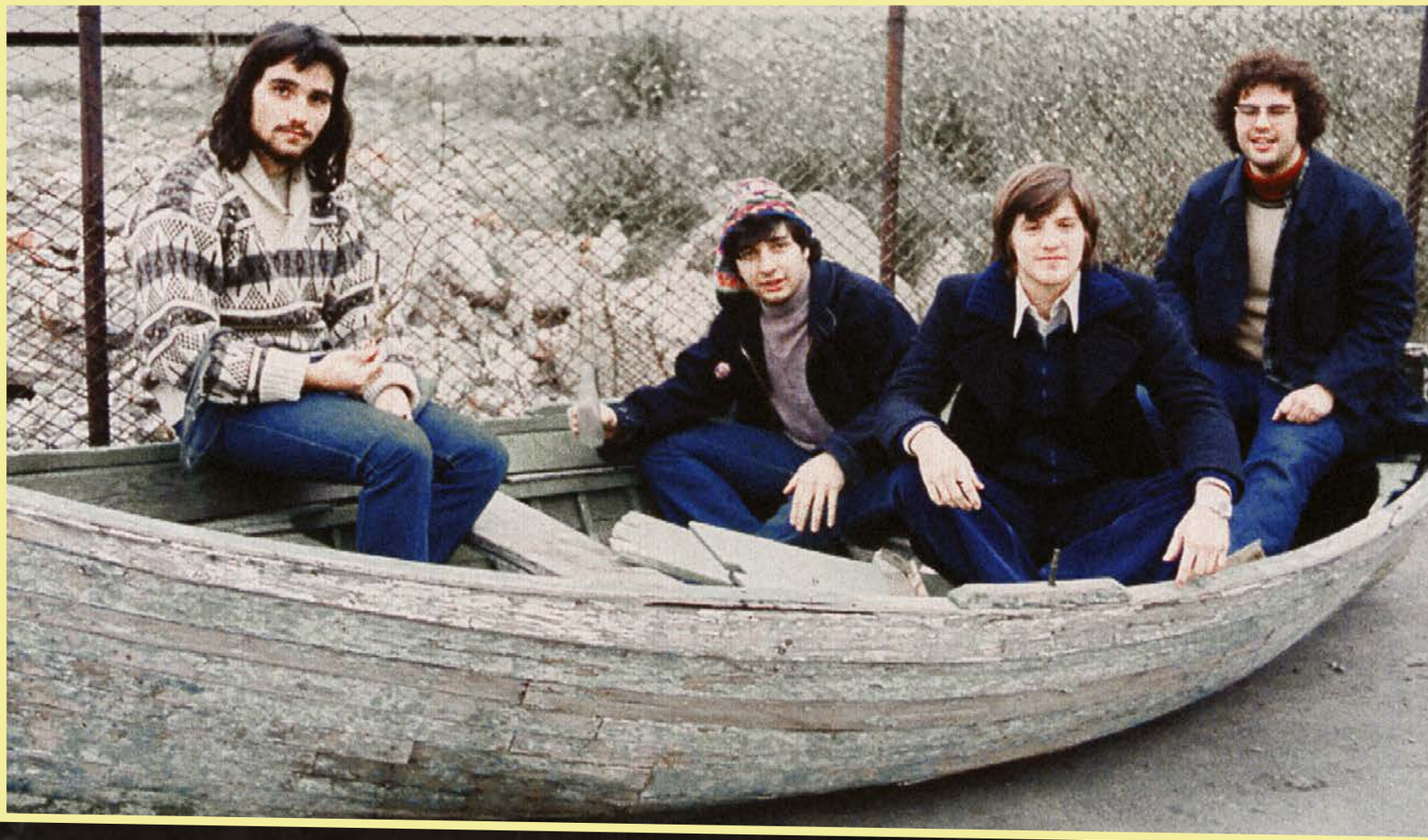
Paolo Griguolo.
La Claque, Genova.

sono rimasti accesi per una settimana, giorno e notte. Quando le idee assumevano una struttura definita le registravamo, tutto in presa diretta, il resto lo avremmo fatto in studio al ritorno… "come Miles Davis con BITCHES BREW" (cit. Claudio Lugo). Il prezzo da pagare per la settimana in fattoria è stato la preparazione di una enorme pasta al pesto, rigorosamente con patate e fagiolini, e un concerto per tutti i ragazzi di Valdapozzo e amici. Al ritorno ci vedemmo in studio da De Scalzi e in pratica fu un'operazione di assemblaggio del materiale, cercando di mantenere il più possibile l'ambiente del fienile che ci aveva accolto. L'unica eccezione fu l'uso della voce di Demetrio in *Epitaffio*. Quel canto, lirico ma dall'incedere così deciso, ci strappò quelle armonie e quei colpi di tamburo, che continuano dopo la sua voce per far intendere che il cammino continua. Alla pubblicazione l'accoglienza della stampa fu freddina. Per la critica non eravamo più un gruppo Canterbury e neanche prog, eravamo solo indefinibili… come accadeva nel 1976.

A_LIVE
(Altrock Records 2010)

L'invito era alla Feltrinelli di Genova per la presentazione del primo Cd di Yugen. Questa prog band milanese dichiarava apertamente che Picchio era stato tra le sue muse ispiratrici. Abbiamo ascoltato i brani del disco e dopo la conferenza stampa ci hanno presentato. Benché il loro stile sia, rimanendo nell'ambito prog, più orientato verso gli Universe Zero, conoscevano perfettamente i nostri dischi, quasi brano per brano. Erano passati 6 anni da Valdapozzo e si stava presentando un'altra occasione per fare un po' di "jazz acrobatico". Parlammo con Marcello Marinone, il loro produttore. Ci invitò al concerto di Yugen all'AltRock Festival 2007. Ci ospitarono sul palco per suonare *Uccellin del bosco*, la nostra hit per eccellenza… si fa per dire. Facciata A di un 45 giri flessibile, però orfano della side b, pubblicato come allegato di ABBIAMO TUTTI I SUOI PROBLEMI e brano italiano in una compilation della RIO. Pianificammo di proporre un concerto di PdP come chiusura del festival 2008, la chicca sarebbe stata che i due Aldi e io avremmo suonato in mezzo a tantissimi Yugen! Provammo se non erro tre volte, l'ultima delle quali a Milano, di mattina, prima del concerto. Di quelle prove ricordo solo che faceva freddissimo. Molto più caldo il concerto che fu registrato in quella occasione e pubblicato nel 2010. Per la copertina andai direttamente a casa di Roberto Romani per fotografare un suo quadro dei tempi, intitolato *Scapuma da questi alberi*, ed elaborato graficamente da Sergio Gazzo. Un'altra acrobazia, anche questa volta del caso, fu un terzo ritrovamento ovvero una cassetta con il brano *Lindbergh*. Il proprietario, Cristiano Fracaro, aveva collaborato con L'Orchestra ai tempi dell'uscita del nostro album ed era in possesso di una musicassetta con materiale vario. Noi di quel brano avevamo perso le tracce, era l'unico che avevamo scartato per l'album L'Orchestra. Lo pregammo di spedircelo. Grande pezzo con un testo a noi molto caro, lo riascoltammo meravigliati e decidemmo di metterlo in coda al live come inedito. Era dalla fine degli anni 90 che si era palesato l'amore dei giapponesi nei nostri confronti. Ci era stato raccontato che salendo su un taxi a Tokio avevano addirittura ascoltato PdP per radio. Noi abbiamo scherzato spesso su questa storia, immaginandoci le peggio bizzarrie di come sarebbe stato un concerto in Giappone, specialmente la presentazione dei brani in lingua nipponica.

PdP, Valdapozzo, 2002.



La profonda ironia di PdP trapela anche in questa immagine. La band non è mai stata arenata come una barca sulla terraferma... anzi ha sempre preferito il mare in burrasca!

Picchio dal Pozzo live
(Dvd Creuza, 2013)

Verso la fine del 2010 le notizie sulla reale possibilità di una nostra trasferta in Giappone divennero insistenti. Rinvigoriti dall'esperienza con Yugen, decidemmo di diventare operativi chiamando altri musicisti genovesi a completare la band. Arrivarono Massimo Trigona al basso, Luca Cresta alle tastiere, Edmondo Romano ai fiati e Dado Sezzi, con noi anche all'AltRock Festival, alle percussioni. Per non farci trovare impreparati, decidemmo di fare un'anteprima al club La Claque di Genova: 15 gennaio 2011. Videoregistrammo tutto. Il concerto fu una vera festa PdP, con ospiti carissimi come Karaghiosoff e Romani, e Jessica Cochis al sax, figlia di Pucci, fonico del nostro primo disco nonché amico. Il Dvd scosse definitivamente le acque e il 13 novembre del 2014, più o meno un anno dopo la sua pubblicazione, sbarcammo al Narita Airport di Tokyo, pronti per un'altra esibizione di jazz-acrobatico. Ⓟ

Ho realizzato due progetti in questi ultimi anni. Il primo è un lavoro sul messaggio del primo lungometraggio di Ermanno Olmi, Il tempo si è fermato. L'ho sviluppato per un anno in una seconda elementare, vivendo il fantastico mondo dei bimbi. L'evento che ne doveva scaturire è ancora al palo, visto che, pur approvato per due volte da interlocutori diversi, avrei dovuto cambiare alcuni aspetti che ne avrebbero snaturato drasticamente il significato. Il secondo è ancora in fase di realizzazione, sono alla registrazione dell'ultimo pezzo. La cantante è Esmeralda Sciascia, suoi tutti i testi e parte dei brani, mio il resto, con la collaborazione di Stefano Molinari, tastierista genovese. Sarà un album (e non solo) di canzoni un po' particolari, sia nelle parole che nella musica. Il titolo sarà "Con_Sequences", il nome del trio è temporaneamente byGrig. Un piccolo richiamo al prog c'è, magari ne riparleremo.

RENAISSANCE Story

RENAISSANCE Story

La band britannica ha attraversato molte fasi nella sua lunga storia, passando dai residui di una sigla Sixties (Yardbirds) alle tentazioni classicheggianti che non l'hanno più abbandonata. Nel corso del tempo hanno ospitato artisti eccellenti come Keith Relf, Jim McCarthy, Jane Relf, John Tout, John Hawken, Michael Dunford, Annie Haslam.

Testo: Luca Benporath

SSANCE

New York, 1976 (s-d):
Jon Camp, Michael
Dunford, John Tout,
Annie Haslam
e Terry Sullivan.

1 DAGLI YARDBIRDS AI TOGETHER

Per questo 2018 sono previsti un sacco di festeggiamenti: cinquant'anni fa il mondo (musicale e non) subì una svolta epocale, della quale ancora oggi sentiamo gli effetti. Forse uno dei compleanni che rischiamo di dimenticare è quello dei **Renaissance**, le cui primissime radici risalgono proprio a cinquant'anni fa, in concomitanza con l'ultimo concerto degli **Yardbirds** (il 7 luglio 1968 a Luton, che si doveva tenere il 16 marzo ma fu rinviato all'estate) e del conseguente scioglimento per l'abbandono di due membri originari, il cantante **Keith Relf** e il batterista **Jim McCarty**. Gli Yardbirds erano nati cinque anni prima ed erano rapidamente diventati uno dei gruppi di punta del nascente fenomeno inglese, in cui passare con disinvoltura dal blues, al pop, al rock fino alla psichedelia era il segno di un allineamento verso le nuove tendenze musicali dell'epoca… un gruppo d'avanguardia, come si diceva allora. Gli Yardbirds furono il vero e proprio trampolino di lancio per personaggi del calibro di Jimmy Page, Eric Clapton, Jeff Beck e la loro sfortuna fu probabilmente quella di essersi sciolti prima di diventare una band riconosciuta a livello mondiale, lasciando il passo ai vari Cream, Beach Boys, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Jeff Beck Band e più avanti ai Led Zeppelin. La buona notizia per noi è che Relf e McCarty, lasciati gli Yardbirds, si misero subito al lavoro per creare qualcosa di diverso e se possibile ancora più innovativo. All'epoca la commistione tra rock e musica classica era agli arbori, si concretizzava nella contrapposizione di generi piuttosto che sulla loro fusione. DAYS OF FUTURE PASSED dei **Moody Blues**, pubblicato a fine 1967, aveva aperto la via verso opere classicheggianti ma che mantenevano ben distinti i caratteri tra band e orchestra. L'anno seguente, Relf e McCarty mettono in piedi quello che a giusto titolo viene considerato il germoglio dei futuri Renaissance: un duo chiamato **Together** che riesce a registrare qualche demo agli Abbey Road Studios della EMI (essendo ancora sotto contratto con l'etichetta inglese), come il brano *Shining Where The Sun Has Been* che sembra un outtake del primo album dei Caravan, e perfino a pubblicare un singolo intitolato *Henry's Coming Home* che, nonostante il carattere ancora legato ai *60's*, tratteggiava già la via futura: un pop acustico molto rassicurante, con la presenza di una sezione d'archi a cercare un ideale punto d'incontro. La predominanza della chitarra elettrica che era stato il trademark degli Yardbirds viene qui sostituita dall'acustica del pianoforte e dalla presenza del cantato, anche femminile. La musica dei Together si avvicina più alla corrente acustica di fine anni Sessanta di **Joni Mitchell** e **Tim Buckley** (tanto per fare due nomi) ma allo stesso tempo rifugge la tentazione troppo intimista del songwriter a tutto tondo. È una prima fase di "transizione" importantissima e innovativa, perché getta le basi per quello che i Renaissance consolideranno in oltre un decennio: l'anello di congiunzione tra rock e atmosfere acustiche quasi "pastorali", a creare il segno distintivo della band in totale rottura e controtendenza verso l'elettrificazione imperante del rock e del jazz.

Londra 1973, con il chitarrista Peter Finberg. Sotto: 45 giri dei Together e gli Yardbirds con Jimmy Page e Jeff Beck.

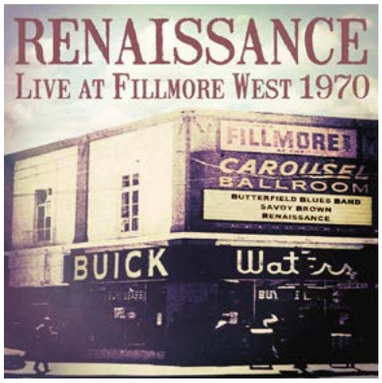
2 NOI RENAISSANCE, TU JANE

Nel corso del 1968/69, la coppia Relf/McCarty decide di andare oltre il discorso iniziato con i Together: espandere il progetto in una band a tutto tondo e trovare un nome che ne decreti in maniera definitiva gli obiettivi. "Renaissance" fu un nome tanto scontato quanto appropriato. Il progetto parte dall'incontro di McCarty con **John Michel**, che accetta di diventare il manager del duo e che spinge per espanderlo in una band proponendo di organizzare delle audizioni con alcuni musicisti da lui raccomandati. Uno dei primi a essere scelto fu il pianista **John Hawken**, proveniente dai Nashville Teens (autori del singolo *Tobacco Road* e nelle cui fila militavano anche il chitarrista Michael Dunford e il cantante Terry Crowe, che avrebbero più tardi fatto parte con destini diversi dei Renaissance) e dal chiaro stile classico; successivamente il bassista **Louis Cennamo.** Poiché non si riusciva a trovare il giusto vocalist, si optò per una scelta "interna", reclutando la sorella minore di Keith Relf, Jane, per completare la rottu-

ra totale e definitiva col mondo Yardbirds. Quest'ultima, nata nel 1947, è ritenuta una figura di culto quasi inarrivabile: le sue interviste si contano sulle dita di una mano e si sa poco della sua vita personale. Quello che sappiamo è che il suo contributo a creare lo "stile Renaissance" è stato inestimabile. L'idea iniziale era quella di sterzare verso lidi rock-folk e di creare una band tipo i Fairport Convention, facendo leva sulla presenza scenica e vocale di **Jane Relf** ma poi l'idea venne scartata a favore di un approccio più classico, sinfonico, jazz ed europeo, influenzato da gruppi come gli Swingles Singers, che avevano avuto un'importanza fondamentale nello sviluppo delle potenzialità vocali e che ritroveremo molto presenti in tutta la discografia dei *70's* dei Renaissance. In realtà, la fusione con le sonorità classiche avviene più per caso che per una mossa voluta, come ricorda Jim McCarty: "Durante delle prove John (Hawken) iniziò a suonare un intermezzo classico nel bel mezzo di un nostro pezzo e pensammo che ci stesse benissimo. Così iniziammo a seguirlo improvvisando e il risultato fu una via di mezzo tra il rock e Beethoven,

«DAL 1971 LA VOCE DI ANNIE HASLAM HA MARCATO A FUOCO IL SUONO DEI RENAISSANCE. NEL 2018 IL GRUPPO VIVE ANCORA SULLA SUA VOGLIA DI PORTARE AVANTI QUESTO MONDO DELL'ARTE, SOSPESO TRA MUSICA CLASSICA E ROCK, SEMPRE CON UN TOCCO GENTILE MA ENERGICO, RICCO DI EMOZIONI»

45 giri, Cd, riviste. Sotto formazione di transizione (1979) con Binky Cullom alla voce.



che alle nostre orecchie suonava fantastico". Il pianoforte classico, una vocalist femminile insieme a un basso prominente e arrangiamenti tendenti al sinfonico plasmano a poco a poco la musica della nuova formazione che si ritrova così a comporre naturalmente brani sempre più lunghi e dilatati, suddivisi in mini-movimenti e che ora superano agevolmente la barra dei 3-4 minuti a cui i musicisti erano stati fino a quel momento abituati.

3 IL DEBUTTO IN STUDIO

Il lavoro per la registrazione dell'album di esordio inizia pressoché immediatamente nell'inverno del 1969, dopo essersi assicurati un contratto con la Island Records, agli Olympic Sound Studios di Londra. L'album, semplicemente intitolato RENAISSANCE, è spettacolare perché la band, sin dagli inizi, ha le idee molto chiare sulla direzione da seguire: una formazione decisamente classica col piano di **John Hawken** a dettare il ritmo con lunghe introduzioni e inserti come in *Kings And Queens*, che avrebbe qualche mese dopo aperto – in versione ancora più dilatata che in studio – anche le esibizioni dal vivo. Sfruttando il nome Yardbirds, ancora associato a McCarty e Relf, i Renaissance riescono infatti a organizzare nello stesso anno una tournée negli Stati Uniti e in Europa come spalla a varie band. L'album viene salutato come un'innovazione assoluta e mette d'accordo estimatori di musica classica e ascoltatori rock. Dal vivo, durante il tour che dal maggio 1969 si protrarrà fino alla primavera del 1970, i brani dell'album vengono conditi con improvvisazioni e decisi cambi di registro, come un più massiccio uso di sintetizzatori o del wah-wah. Verso la fine del tour i suoni si fanno ancora più duri (il fatto di suonare davanti a un pubblico prettamente rock può avere influito sul cambio di stile) con lunghi assolo di chitarra che introducono pezzi come l'inedito *It's Myself*. Si diceva del disco: l'altra perla che lo chiude è *Bullet*, un brano molto corale e blues che ben testimonia il periodo di transizione che la band sta passando. Laddove all'inizio sono la voce e l'armonica di Keith Relf a mettersi in mostra in un ultimo tentativo di rimanere agganciati all'eredità Yardbirds, nella seconda parte siamo su orizzonti armonici totalmente eterei che diventeranno il terreno proprio della band a partire dall'album successivo. La Island pubblica un singolo (*Island / The Sea*) nel tentativo di spingere il gruppo verso il grande pubblico, ma la musica dei Renaissance non è fatta per essere internata in tre minuti e il 45 giri cade nel dimenticatoio come anche l'album, forse ancora troppo avanti rispetto ai tempi.

4 ILLUSIONE O REALTÀ?

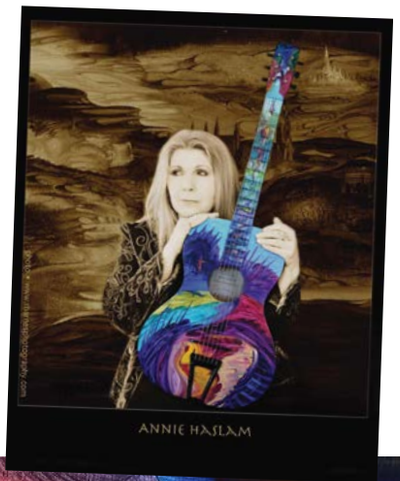
La band si rimette al lavoro già nei primi mesi del '70 componendo nuovo materiale che viene anche presentato dal vivo. Nascono in questo periodo *Face Of Yesterday* e *After The War*: la prima è una delicata canzone dove

vengono fuori tutte le capacità vocali di Jane Relf e che verrà inserita nel successivo album intitolato ILLUSION; la seconda è un'impetuosa jam session in cui Jim McCarty si esibisce in un lungo e riuscito assolo di batteria. Esibizioni live e composizione si alternano durante tutto il 1970 e dal cilindro saltano fuori altre novità: la nuovissima *Golden Thread* e la rivisitazione di *Widecombe Fair*, un brano folk inglese risalente alla fine dell'800, riveduto e corretto secondo i canoni Renaissance. Ma l'incontro importante di questo periodo è con la poetessa **Betty Thatcher** che entra in contatto con Jane Relf (entrambe abitavano in Cornovaglia) e che inizia a proporre a Jim McCarty i suoi testi per essere messi in musica. Da quel momento il ruolo di paroliere di McCarty andrà scemando e la Thatcher inizierà una lunga collaborazione con la band. A settembre però avviene il colpo di scena: stanchi per il lungo girovagare tra Stati Uniti, Europa e Inghilterra e con la paura di dover ripetere il ritmo massacrante dei tempi degli Yardbirds, Keith Relf e Jim McCarty iniziano a sfilarsi dalla band pur mantenendo un'attenzione quasi "paterna" nei confronti dei nuovi arrivati, come vedremo in seguito. McCarty odia i viaggi aerei e non è più disposto ad andare in tour: questo funge da catalizzatore per la dipartita di Cennamo e Keith Relf, convinti che senza il batterista il futuro della band sarebbe stato nerissimo, e infine della sorella Jane. Prima di andarsene McCarty però fa due cose: la prima è registrare con l'amico Relf agli Advision Studios di Londra la colonna sonora del film *Schizom* (B-movie che uscirà l'anno successivo scomparendo nell'anonimato pochi mesi dopo); la seconda è portare nella band il chitarrista **Michael Dunford**, vecchio compagno di John Hawken nei Nashville Teens, mettendolo nella condizione di riprendere in mano il materiale scritto e registrato fino a quel momento. Questo gesto, a cavallo tra la follia e l'altruismo, è stato probabilmente quello che ha salvato i Renaissance da una morte artistica prematura. Dunford, buttato nella mischia in una situazione quasi disperata, si mette immediatamente al lavoro per salvare il salvabile: tra i sei brani nuovi non c'è abbastanza materiale per un nuovo disco e mancano i musicisti per finalizzare il resto. Dunbar e Hawken reclutano dai Nashville Teens il cantante **Terry Crowe** (dal timbro vocale molto interessante, simile a quello di Tim Buckley ma assolutamente inadatto per la musica della band) e insieme ad altri sessionmen tra cui il batterista **Terry Slade** e il bassista **Neil Korner** cercano di ultimare composizione e registrazione del secondo album della band. Le sessioni si svolgono in modo caotico, con i membri della vecchia line-up che si scambiano con quelli della nuova, dando vita a intrecci quantomai impensabili: in *Mr. Pine* addirittura Dunford suona insieme a Relf e Cennamo ma non a Hawken che si era rifiutato di partecipare alla session e che di lì a poco lascerà anch'egli la band. Farà carriera con gli Strawbs.

In alto: da sinistra Jane Relf, Binky Cullum e Annie Haslam. Sotto e a destra: Annie e un suo dipinto.

5 ENTER ANNIE

La band a questo punto – parliamo del novembre 1970 – è in una situazione molto precaria. Diventa l'anticamera per entrate e uscite di musicisti da un giorno all'altro senza che i media conoscessero davvero cosa stesse succedendo. La formazione con Dunford, Korner, Crowe, Slade, il nuovo arrivato **John Tout** (tastiere) e la cantante **Anne-Marie "Binky" Cullom** (che sposerà Terry Slade), durerà solamente un paio di mesi. Riuscirà però a registrare dei bellissimi estratti televisivi dall'album ILLUSION, oltre ad effettuare qualche concerto in giro per l'Europa. Nel frattempo Dunford, ormai deciso a continuare l'avventura Renaissance, si mette alla ricerca di una line-up stabile da cui partire. La prima cosa da fare è trovare una nuova voce femminile, anche se si pone il problema della presenza di Terry Crowe, che nel vuoto lasciato da Jane Relf e Binky Cullom si era appropriato del ruolo di main vocalist. La soluzione provvisoria è di avere una "backing vocalist" che possa affiancare Crowe. La scelta ricade su **Annie Haslam**, una timida ragazza all'epoca 24enne con poca esperienza professionale ("non sapevo leggere la musica, non componevo, non sapevo come funzionasse il business... mi bastava cantare in una band") ma che Dunford ritiene di ottimo potenziale. La Haslam, nata in una tranquilla famiglia borghese inglese, cresce in un ambiente tutto musicale (sia il padre che il fratello sono cantanti, quest'ultimo è addirittura gestito da Brian



Epstein) e si esibisce al canto di fronte ad amici e parenti fino a quando non vince un concorso per cantare in un locale-cabaret di Londra, lo "Showboat in the Strand", per poi rapidamente aggregarsi alla band locale, i Gentle People. Da qui al rispondere all'annuncio nel classico «Melody Maker» il passo è breve, ed è così che la ragazza ottiene nel dicembre 1970 l'audizione per i "nuovi" Renaissance, durante la quale le viene chiesto di cantare *Island*. Curiosamente all'audizione erano anche presenti Jim McCarty e Keith Relf, quasi a volersi assicurare che la band potesse trovare i musicisti giusti per continuare nel modo appropriato. Annie Haslam verrà reclutata ufficialmente il 31 dicembre 1970 e dopo qualche settimana di preparazione entrerà a far parte della band, inizialmente come backing vocalist.

6 PROLOGO ALLA GLORIA

Tanto per aggiungere caos alla confusione, nel 1971 esce il secondo album della line-up precedente dei Renaissance, intitolato ILLUSION. Nonostante la situazione in cui era stato composto e registrato, rappresenta un notevole passo in avanti rispetto al disco d'esordio. La voce della Relf esce prepotentemente come protagonista assoluta nella già citata *Face Of Yesterday* e in *Mr. Pine*, ma tutto l'album è magnifico. Tornando ad Haslam e compagni, l'altro incontro fondamentale fu quello con **Miles Copeland**, che riorganizzò completamente la band, in pratica licenziando tutti tranne Annie e John Tout e mantenendo il buon Michael Dunford solo come paroliere, lui che si era speso così tanto per la sopravvivenza della band! Il primo musicista ad arrivare fu il bassista **Jon Camp**. Nato a Londra, Camp diventò presto un musicista per scommessa con suo padre che gli diede tre mesi per imparare a suonare uno strumento; in caso contrario avrebbe dovuto lavorare col papà nella sua compagnia di assicurazioni. Di formazione classica ma anche blues, il giovane Camp era un attento ascoltatore degli Yardbirds e tramite la conoscenza di Keith Relf riuscì a sapere del progetto Renaissance, Anche in questo caso, il «Melody Maker» mise in contatto Camp con la band e fu così che, passata l'audizione, Jon divenne bassista e asse portante della band per oltre un decennio. La nuova line-up era quindi formata da Tout, Camp e Haslam a cui si erano aggiunti due musicisti: il batterista australiano **Ginger Dixon** e il cantante/chitarrista **Mickey Parsons** (che morì di lì a poco in un incidente automobilistico), quasi subito sostituito da **Rob Hendry** per partire, nella primavera del 1971, per un breve tour in Germania e Inghilterra organizzato da Copeland (facendo anche capolino al Reading festival il 26 giugno, nello stesso giorno in cui erano in programma anche i Genesis, East of Eden e Wishbone Ash). Ma neppure questa formazione durò a lungo. Ci vollero ancora parecchi mesi, fino al termine del 1971, perché i tasselli mancanti si posizionassero correttamente, ancora una volta in seguito a una girandola di musicisti (tra cui John Wetton, Danny McCullough e Frank Farrell che si avvicendarono al basso nel giro di pochi mesi). Arrivò finalmente **Terry Sullivan** alla batteria, mentre il redivivo Dunford rimase momentaneamente nelle retrovie come compositore. Tutto era pronto per iniziare a comporre del nuovo materiale. PROLOGUE è ancora l'anello di congiunzione tra le due formazioni, in cui parte della musica e dei testi sono scritti con in mente la performance di Jane Relf ma che successivamente vengono rielaborate dalla nuova formazione, in cui spicca il contributo decisivo del tastierista John Tout. Anch'egli di estrazione fortemente classica, aveva studiato il piano dall'età di otto anni spinto dai genitori (il padre era un modesto violinista) mentre in casa si ascoltava Bach e Mozart. Una volta teenager, Tout si era rivolto al rhythm & blues e al mondo Motown iniziando a strimpellare un organo Hammond per emulare il suo eroe Jimmy Smith ed entrare nelle prime formazioni (The Walkers, The Collection, Ruperts People). Incredibilmente Tout viene invitato a suonare anche su IMAGINE di John Lennon. L'incontro con i Renaissance avviene per tramite di Miles Copeland e l'inevitabile audizione si concretizza poco tempo dopo. In PROLOGUE le velleità elettriche vengono abbandonate completamente a favore di uno stile chiaramente sinfonico e acustico in cui i vocalizzi della Haslam la fanno da padrone. L'album è ancora un po' acerbo ma già s'intravedono gli elementi assolutamente distintivi della band. I testi sono scritti quasi interamente dalla Thatcher. Lentamente ma inesorabilmente gli anelli deboli della catena abbandonano la band: Rob Hendry lascia subito dopo le registrazioni di PROLOGUE rimpiazzato da Pete Finberg e infine da Michael Dunford. Arriviamo quindi alla fine del 1972 con la formazione ormai stabilizzata e che per quasi un decennio non subirà più cambiamenti: Haslam, Tout, Camp, Sullivan e Dunford.

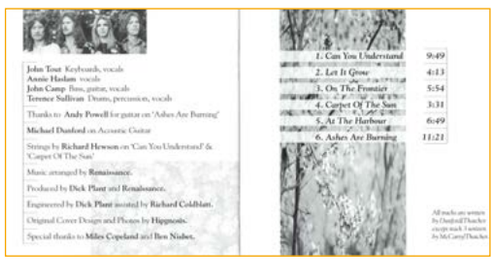
LUCA BENPORATH

In alto: Renaissance, USA 2018. Sopra: Miles Copeland, Roma 1990. Sotto: l'interno di ASHES ARE BURNING.

«IL CONCERTO DELL'11 MAGGIO A NEWARK HA RIBADITO L'OTTIMO STATO DI SALUTE DEI RENAISSANCE, NON SOLO PERCHÉ CON GLI ARCHI AL SEGUITO. SPERIAMO DI VEDERLI PRESTO IN ITALIA»

7 L'ORCHESTRA E IL SUCCESSO

I buoni responsi di PROLOGUE e un'attività live che inizia a farsi interessante spingono Copeland ad accelerare con la pubblicazione di un nuovo disco. Terminato il tour, la band si chiude ai DeLea Lane Studios di Londra per comporre e registrare. Il gruppo vuole puntare in grande: viene reclutata un'orchestra per arricchire gli arrangiamenti e nell'ottobre '73 viene pubblicato ASHES ARE BURNING, considerato uno dei capolavori dei Renaissance, sia per la maturità musicale ormai raggiunta che per il carattere assolutamente innovativo delle composizioni: l'unione perfetta tra rock e musica classica. Difficile fare dei distinguo tra i brani dell'al-

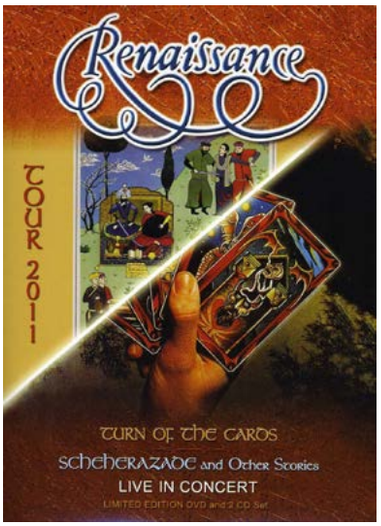


GUIDO BELLACHIOMA

CITY HALL
Northumberland Road, Newcastle upon Tyne 1
Wednesday, 20th September, 1978, at 8.00 p.m.
MEL BUSH
presents
RENAISSANCE
plus support
AREA £2.80 SEAT H 15
Booking Agents: City Hall Box Office
Northumberland Road, Newcastle upon Tyne (Tel. 20007)
This Portion to be retained.
SMITH PRINT GROUP

bum: *Can You Understand* è un capolavoro musicale, ma anche la title-track che chiude l'album è uno dei tanti pezzi epici che la band ha scritto, impreziosita dalla presenza di **Andy Powell** dei Wishbone Ash (entrambe le band erano gestite da Copeland). John Tout restituirà il favore qualche tempo dopo suonando nel brano *Argus* tratto da THROW DOWN THE SWORD. La band inizia a essere richiesta un po' dappertutto: gli anni che seguono saranno caratterizzati da un ritmo incessante album-tour-album: già nel '74 TURN OF THE CARDS è pronto e la band si lancia nell'ennesimo tour che questa volta tocca le più importanti sale europee e americane. Negli USA è l'Academy of Music di New York: i Renaissance sono protagonisti di un'epica esibizione insieme a un'orchestra di 24 elementi, trasmessa in diretta dalla radio WNEW-FM in tutto il Paese. L'album è la definitiva consacrazione in termini di pubblico e critica e inizia a vendere dappertutto. L'aspetto acustico prende ancora una volta il sopravvento su quello elettrico e la presenza dell'orchestra è un elemento praticamente irrinunciabile. Nel '75 esce SCHEHERAZADE AND OTHER STORIES, considerato dagli stessi musicisti il loro punto musicale più alto. L'album contiene la suite omonima che si sviluppa in movimenti su tutto il lato B con la produzione di David Hitchcock. Dal punto di vista stilistico non troviamo grosse novità: si tratta di un lavoro perfettamente in linea con lo stile della band che inizia anche a essere accostato al movimento progressive più ortodosso e sinfonico visto l'uso più preponderante delle tastiere rispetto al pianoforte.

I Renaissance tra dischi e concerti dagli anni 70 al 2014.



8 THE RISE AND FALL OF RENAISSANCE

Finiti i tempi dei piccoli club, ora Haslam e soci fanno capolino nelle venue più importanti tra cui la Carnegie Hall di New York dove viene registrato il primo e imperdibile album dal vivo nel giugno 1975 (curiosamente il nuovo album sarebbe stato pubblicato solo qualche settimana più avanti). LIVE AT CARNEGIE HALL è uno dei live più belli degli anni Settanta, registrato in modo impeccabile e con un equilibrio praticamente perfetto tra rock band e orchestra (immancabile). I brani in studio vengono ancora migliorati, se possibile, perché l'esecuzione dal vivo dà loro una vita nuova che esalta le capacità di ogni singolo musicista: Sullivan preciso come un metronomo in coppia col potente basso di Jon Camp, Dunford a cesellare note su note, John Tout onnipresente a dettare la linea al piano e la magnifica voce di Annie sopra tutto. Il biennio 1977-78 si rivela essere estremamente fortunato: uno dei tour di maggior successo della band avviene proprio nell'estate 1977 in coppia col vio-

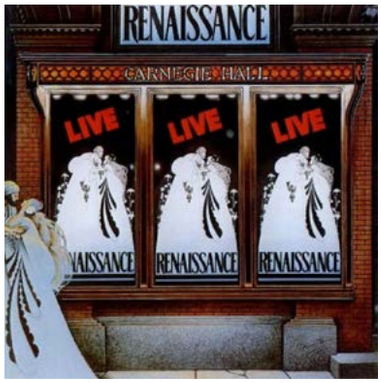
LUCA BENPORATH

linista francese **Jean-Luc Ponty**, all'epoca all'apice del successo grazie alla pubblicazione di autentici capolavori jazz-rock quali IMAGINARY VOYAGE (1976) e ENIGMATIC OCEAN (1977). Il tour viene organizzato per promuovere il nuovo 33 giri NOVELLA che, pur rimanendo nel solco della tradizione dei cinque musicisti e con autentici caposaldi del repertorio come *Can You Hear Me?* o *Midas Man*, costituisce l'anticamera di un periodo molto turbolento in cui tutto cambierà nel giro di pochi anni. Il panorama musicale è in ebollizione: Sex Pistols, punk, new wave, disco e l'esplosione del metallo a livello planetario cambiano il modo di ascoltare e vivere la musica. Nel '78 esce A SONG FOR ALL SEASONS – titolo che la dice lunga su questa volontà di riposizionarsi – album a due facce: sul lato A troviamo ancora sprazi di autentico genio con la coppia *Opening Out* e *The Day Of The Dreamer*, mentre sul lato B ci sono i brani che strizzano l'occhio al pop più commerciale, inclusa l'insulsa *Northern Lights* che incredibilmente riesce ad arrivare nella Top 10 in Inghilterra. Ma la discesa agli inferi è solo rimandata: con AZURE D'OR (1979) sembra che la band abbia cambiato pelle, con risultati deludenti, perlomeno sul lato A del vinile: tastierine banali e ritmi da disco dance mal si accompagnano alla voce lirica della Haslam e l'album non riesce a decollare nonostante alcuni brani di pregevole fattura come *Golden Key* e *Forever Changing*. Il tentativo di promuovere Jon Camp al canto per qualche brano non sortisce l'effetto sperato. La rottura è vicina con la band in crisi tra lavori non riusciti e il sentirsi ormai ai margini del mercato. Il primo a lasciare la band nel 1980 è Jon Tout, dopo otto anni di onorata carriera, seguito a ruota da Sullivan. Il tastierista inglese morirà nel maggio del 2015.

Sopra: Newark, USA, maggio 2018. Sotto: Belo Horizonte, Brasile, 2017.

9 UNA CAMERA SENZA VISTA

Senza due dei membri fondatori della band, Haslam, Camp e Dunford si rimettono al lavoro per un nuovo album, trovando nel tastierista **Peter Gosling** (col quale Haslam e Dunford avevano già collaborato nel progetto synthpop Nevada qualche anno prima) e nel batterista **Peter Barron** i due nuovi compagni di avventura. Il risultato è CAMERA CAMERA, ancora una volta deludente da cui la casa discografica cerca inutilmente di cavare fuori un singolo che possa avere la stessa fortuna di *Northern Lights*. Il risultato è un tremendo pastiche anni Ottanta che assomiglia (in peggio) a un disco dei Matia Bazar e che scontenta i vecchi fan non acquisendone alcuno tra quelli nuovi. Ma la band riesce a fare anche di peggio: partita pure Betty Thatcher, la band registra un ultimo album, TIME-LINE, di cui non si salva neppure un estratto. La band riesce ancora ad andare in tour, seppur confinata nei piccoli club nella primavera del 1983. **Mike Taylor** alle tastiere e un giovanissimo **Gavin Harrison**



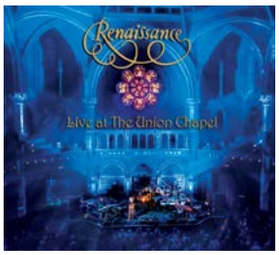
(più tardi alla corte di Claudio Baglioni, Porcupine Tree e King Crimson) sono sul palco e la scaletta riesce ormai a confinare il materiale storico in un medley senza senso. La casa discografica interrompe naturalmente il contratto con la band che non riesce a trovare un'etichetta e si ritrova nel 1985 a suonare in formato acustico senza Jon Camp che nel frattempo aveva lasciato, frustrato dalla mancanza d'interesse e da un management che a suo parere stava portando la band in un vicolo cieco. Andrà a formare i **Cathedral** per poi sviluppare una buona carriera come collaboratore di altri musicisti. Ad affiancare Annie e Michael ci sono ora il tastierista **Raphael Rudd** e il bassista **Mark Lampariello**. Il gruppo, ormai ridotta a quattro in studio come dal vivo, non riesce a produrre alcun interesse e suona dove può per i successivi tre anni fino a quando, il 6 giugno 1987, al Bene Club di Sayreville, conclude la propria carriera durata quasi vent'anni con un ultimo show.

10 RENAISSANCE NONOSTANTE TUTTO

Alla fine degli anni 90 la scena musicale si è di nuovo trasformata e i vecchi gruppi progressive ricominciano a suscitare l'in-

teresse di una nuova generazione di giovani ascoltatori, che per motivi anagrafici non erano potuti essere testimoni diretti dell'era d'oro dei *70's*. Tout, Haslam, Sullivan e Dunford provano a buttare giù della musica per vedere se la magia esiste ancora. Jon Camp non viene richiamato per motivi personali: nonostante le insistenze di Sullivan, il duo Haslam/Dunford pone il suo veto. Tout lascia e viene sostituito alle tastiere da **Mickey Simmonds** (artefice dei primi due album solisti di Fish), pur componendo e suonando su alcuni brani e risultando quindi come "ospite" nelle note di copertina. Il risultato è TUSCANY (2001), rivincita progressiva sul pop insulso che aveva caratterizzato gli ultimi tre album. Qui tutta la tradizione viene fuori di prepotenza e il gruppo, ormai non più legato dai diktat della casa discografica, è libero di esprimersi nella musica che sa fare meglio. Sin dall'opener *Lady From Tuscany* si capisce che TIME-LINE è un episodio che non si ripeterà più: musica comunque moderna (forse anche troppo, alcuni suoni come la batteria sembrano troppo "freddi") ma che mantiene intatto il DNA Renaissance soprattutto in alcune perle come *In My Life* e *Pearls Of Wisdom*, non a caso quest'ultima con John Tout al piano. La curiosità per rivedere la band in attività è spasmodica e questo spinge il gruppo a organizzare un mini-tour con tappe a Londra e Giappone nel marzo del 2001. Dal concerto di Tokyo viene tratto il primo disco dal vivo ufficiale della band dai tempi del LIVE AT CARNEGIE HALL, intitolato in modo molto appropriato IN THE LAND OF THE RISING SUN, con una scaletta davvero azzeccata che miscela in modo paziente il materiale vintage, quello "di mezzo" (splendide *Opening Out* e *Midas Man*) e quello di TUSCANY. Nonostante il buon successo e il riconoscimento a livello internazionale, la band si scioglie di nuovo l'anno seguente per poi riformarsi nel 2009, questa volta con il progetto di riunire tutti e cinque i membri originali, incluso Jon Camp, registrare un album e partire per un lungo tour mondiale. Ma la sorte si accanirà anche questa volta, con John Tout che viene messo fuori gioco da un attacco cardiaco. La band decide quindi di reclutare **Tom Brislin**, già conosciuto per il suo lavoro con gli Yes, ma di portare comunque in tour Tout, anche se solo come sostegno morale. Purtroppo altri problemi personali faranno affondare definitivamente il progetto della *reunion* a cinque. Camp viene quindi lasciato a casa e con l'assenza di Sullivan e Tout, sono Haslam e Dunford a riprendere ancora una volta in mano la situazione insieme a musicisti nuovi di zecca. L'attività live in realtà si protrae fino ai giorni nostri con una ventina di date all'anno, intervallata dall'uscita nel 2013 dell'album GRANDINE IL VENTO (ripubblicato l'anno seguente col titolo SYMPHONY OF LIGHT con tre brani in più) ma soprattutto dalla morte di **Michael Dunford**, colui che aveva ripreso le redini del gruppo quando tutto sembrava perduto e che in oltre 30 anni ne era stato leader e compositore principale. Dunford soccombe per un'emorragia cerebrale nel novembre 2012, a un mese esatto dall'ultimo concerto del tour a New York. Annie però è fermamente convinta a continuare: nel 2013 esce il nuovo album e ad aprile la band con **Ryche Chlanda** alla chitarra è di nuovo in tour negli Stati Uniti. Nel 2014 la formazione partecipa per la prima volta alla Cruise to the Edge, il mega festival itinerante a bordo di una nave di crociera con la partecipazione dei padroni di casa Yes e di tante altre band prog. Nel 2015 il gruppo riesce a organizzare un tour in Gran Bretagna, il primo dopo diversi anni di assenza. Un ritorno a casa per Annie Haslam che non si esibiva in quei teatri da almeno 25 anni. La data di Londra del 16 aprile viene registrata grazie a una campagna di crowdfunding e pubblicata integralmente l'anno successivo su Dvd dal titolo LIVE AT UNION CHAPEL. In un'atmosfera magica, dovuta anche alla bellezza della venue, la band si lancia in una performance convincente giocandosi tutte le carte migliori, da *Ashes Are Burning* a *Carpet Of The Sun*. Bellissime le immagini e Renaissance in gran forma in cui il ruolo che era stato di Dunford viene ora preso dal chitarrista **Mark Lambert**. Il resto è storia dei nostri giorni. Nel 2016 c'è il tour europeo (concerto al festival di Veruno mai effettuato nonostante la conferma iniziale della band), nel 2017 prima una trionfale serie di concerti in Brasile e in seguito un tour orchestrale sulla costa est degli Stati Uniti, dove il gruppo si lancia in una versione di *Island*, introdotta così da Annie: "il brano che mi ha fatto avere il posto nei Renaissance". Questo 2018 vedrà altri concerti in compagnia dell'orchestra, la composizione di nuovo materiale e magari qualche esibizione dalle nostre parti. L'ultima pagina della cinquantennale storia di quest'incredibile band di nome Renaissance è ancora lungi dall'essere scritta.

Sotto: i Renaissance a Belo Horizonte, Brasile 2017.



RENAISSANCE
Discografia selezionata
10 ALBUM IMPERDIBILI

1 ASHES ARE BURNING (1973)

Il picco artistico della band. Nessun momento debole, tutti brani che rimangono nella storia del gruppo. Uno degli album fondamentali del progressive inglese degli anni Settanta.

2 TURN OF THE CARDS (1974)

Difficilissimo scegliere tra questo e ASHES ARE BURNING. Qui c'è ancor maggiore maturità nelle composizioni ma una leggera, impercettibile flessione nella qualità. In ogni caso entrambi gli album sono ai vertici "sul nostro personalissimo cartellino" (cit. Rino Tommasi).

3 RENAISSANCE (1970)

Se vi aspettavate l'en plein del periodo Haslam per le prime posizioni, ecco la prima sorpresa. Album di esordio magnifico, di rottura rispetto al background Yardbirds e destinato ad aprire una lunga e fortunata carriera per la band. La voce di Jane Relf è da 10 e lode.

4 A SONG FOR ALL SEASONS (1979)

Altra scelta in totale controtendenza. Nonostante il singolo *Northern Lights* non mi abbia mai fatto impazzire, il resto dell'album è di ottima fattura considerato l'anno di uscita. *Opening Out* e *Day Of The Dreamer* gli ultimi veri gioielli di una band in calo.

5 WITH THE ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA – AT THE ROYAL ALBERT HALL (1997)

Altra scelta non scontata. Ebbene sì, lo preferisco al tanto celebrato live alla Carnegie Hall.

6 PROLOGUE (1972)

Altro pezzo da novanta e primo album con la formazione classica della band. Da ascoltare da cima a fondo.

La discografia dei Renaissance è sicuramente tra le più interessanti tra quelle dei gruppi rock sinfonici.

7 ILLUSION (1971)

Il secondo album dell'era Jane Relf perde in originalità rispetto al predecessore ma rimane un lavoro di altissima qualità. *Face Of Yesterday* tra le gemme.

8 TUSCANY (2001)

L'album del ritorno dopo anni di silenzio. Qualità eccelsa, brani che ti fanno rituffare nelle atmosfere dei *70's*.

9 THE BBC SESSIONS 1975-1978 (1999)

Raccoglie il meglio della produzione live della band nel periodo del picco artistico. Il set del 1977 per il Sound & Sight è da applausi.

10 IN THE LAND OF THE RISING SUN, LIVE IN JAPAN (2002)

Il breve tour del ritorno, con esecuzioni perfette del vecchio repertorio e il nuovo materiale che acquista ancor più valore.

Per chi vuole approfondire...

1. **Illusion**
OUT OF THE MIST (1977)
L'album del ritorno della prima formazione dei Renaissance, un mezzo capolavoro. Imperdibile.

2. **Yarbirds**
LITTLE GAMES (1967)
Importante non tanto per comprendere da dove deriva il background dei Renaissance, bensì per comprendere il livello di rottura che Relf e McCarty intrapresero nel formare una band di rock sinfonico alla fine degli anni sessanta. Una vera e propria rivoluzione artistica.

3. **Jane Relf**
THE COMPLETE JANE RELF COLLECTION 1969-1995: JANE'S RENAISSANCE (2011)
Tutto quello che volevate sapere della carriera della prima cantante dei Renaissance è qui, in un interessantissimo doppio Cd.

4. **Annie Haslam**
ANNIE HASLAM (1989)
Riuscito album di esordio solista della Haslam.

5. **Illusion**
ENCHANTED CARESS (1990)
Gli ultimi demo registrati nel 1979 dimostrano come la band avesse ancora materiale di qualità. Ma i tempi erano cambiati per quella musica.

6. **Renaissant**
SOUTH OF WINTER (2004)
Spin-off della band da parte del batterista Terry Sullivan, con vari ospiti tra cui Martin Orford (IQ) e con la brava vocalist Christine Sullivan a prendere il posto di Annie Haslam.

7. **The Swingle Singers With The Modern Jazz Quartet**
PLACE VENDOME (1966)
Se volete sapere da dove viene lo stile vocale dei Renaissance, ascoltate quest'album...

8. **Cathedrale**
J2=B2 (1988)
Progetto di Jon Camp dopo aver lasciato la band. Pop leggero e molto anni ottanta, ma con alcuni spunti interessanti.

9. **Michael Dunford's Renaissance**
OCEAN GIPSY (1995)
Altro spin-off interessante con la cantante Stephanie Adlington che esegue gli evergreen del gruppo.

10. **Annie Haslam**
LIVE UNDER BRAZILIAN SKIES (1998)
Ottimo live contenente una perla: la cover di *Turn Of The Century* degli Yes.

BRIAN TIRPAK

IO E ANNIE

IO E ANNIE

IO E ANNIE

L'11 maggio al Victoria Theater del New Jersey Performing Arts Center di Newark abbiamo incontrato **Annie Haslam**, ormai sinonimo di una band leggendaria: **Renaissance.**

Testo: **Luca Benporath**

Sappiamo che hai una passione particolare per l'Italia e per la figura di Leonardo da Vinci. Da dove proviene questo interesse?

Ho iniziato a dipingere nel 2002, in un periodo in cui la mia carriera solista e con la band era a un punto morto. Mi sono detta che dipingere a olio sarebbe stata una cosa interessante. Avevo provato a farlo solo una volta in vita mia, quando ero una giovane fashion designer, poi la carriera di vocalist aveva occupato tutto il mio tempo. Ma adoravo la pittura: mi piaceva visitare la National Gallery di Londra e quando sono stata in tournée con i Renaissance nel 1972 a Verona, Firenze e Genova abbiamo girato le città e ammirato il patrimonio artistico del vostro Paese e ovviamente l'opera di Leonardo mi è rimasta impressa. Ma è solo nel momento in cui ho iniziato a dipingere che mi sono accostata al suo lavoro in modo definitivo. Quando nel 2013 abbiamo pubblicato il nostro ultimo album, ho detto a Michael Dunford che avrei voluto scrivere una canzone su Leonardo. Lui ha rifiutato. Ma alla fine l'ho scritta lo stesso!

In alto: Annie negli anni 60, a sinistra in una recente immagine. Sotto: album dei Renaissance.

Allora dovresti venire più spesso in Italia...

Mi piacerebbe davvero! Ho un caro amico che ha una casa sul lago di Como, è stato il manager dei Dire Straits. Circa cinque anni fa abbiamo avuto dei contatti con un promoter che voleva farci suonare in un teatro a Milano, ma purtroppo per venire in Europa avremmo dovuto organizzare una tournée e avere qualcuno che ci sponsorizzasse, per cui non se n'è fatto nulla. Nel 2015 siamo riusciti a fare un tour in Europa e Gran Bretagna nel corso del quale abbiamo filmato il concerto del 16 aprile alla Union Chapel di Londra, edito poi in Dvd, ma non siamo riusciti a venire da voi. Anche il Brasile sembrava impossibile da raggiungere, ma poi siamo stati in tournée in quel Paese ed è stato straordinario suonare davanti a 2000 persone a Rio de Janeiro. Per cui... mai dire mai! Ci piacerebbe anche tornare alla Royal Albert Hall con l'orchestra, ma anche questo progetto è molto costoso perché viviamo tutti negli Stati Uniti.

Quali sono i tuoi programmi per il prossimo anno?

Nel 2019 voglio dedicarmi ancora alla pittura, voglio scrivere e registrare un altro album utilizzando una parte della musica che Michael aveva composto prima della sua morte. Sarà musica in pieno stile Renaissance, non commerciale come quella che abbiamo pubblicato anni fa e che sinceramente ci ha fatto passare un brutto periodo. Personalmente voglio viaggiare ancora molto e conoscere ancora meglio tutti i fan che vengono ai nostri concerti e che mi scrivono. Quando eravamo in tour con i Renaissance parlavo parecchio per introdurre le canzoni e questo talvolta non piaceva alla band perché calamitava l'attenzione su di me, anche se non era quello il mio obiettivo.

A proposito di concerti, da sempre sei posizionata sulla parte destra del palcoscenico mentre ci si aspetterebbe che la cantante stia in mezzo alla scena...

Quando sono entrata nei Renaissance, la formazione era a sei con un cantante principale, Terry Crowe, mentre io ero più che altro la corista. Solo in un paio di brani ero la lead singer: uno era *Island* dal primo album e l'altro era una bellissima canzone intitolata *Face Of Yesterday*. Per cui ero posizionata sul lato destro e quella posizione è rimasta tale anche quando Terry è andato via. Tra l'altro ho ricantato *Island* dal vivo dopo oltre 40 anni l'anno scorso perché quello era il brano con cui sono entrata nella band. Tornando alla tua domanda, oltre a quel motivo ce n'è anche un altro: ho da sempre problemi all'udito e riesco a "sentirmi" bene solo rimanendo sulla destra. Considera anche che nei concerti dei Renaissance c'erano dei lunghi passaggi strumentali, durante i quali un cantante che non fa nulla e sta fermo in mezzo al palco non fa una figura troppo edificante.

Ho una curiosità legata agli anni Settanta. Sembra che in quell'epoca non si filmassero i concerti o che fosse una cosa molto rara. Per cui degli show fondamentali della vostra carriera come quello della Carnegie Hall o della Royal Albert Hall del 1977 non vi è nessuna traccia in video. C'era qualche motivo particolare?

Hai ragione. Ma a quei tempi io non mi occupavo della parte "commerciale" dei Renaissance. Se fossi stata più coinvolta, avrei probabilmente richiesto di filmare alcune nostre performance, ma non ho idea del motivo per cui non lo facemmo. Non era certo un problema di budget in quegli anni, ma è molto triste non avere alcun materiale visivo a parte delle fotografie. La nostra è una musica senza tempo, che ti fa stare bene e la mia missione è di portarla avanti il più a lungo possibile. Qualche tempo fa ho visto Jon Anderson eseguire *Awaken* con questo gruppo islandese, i Todmobile, e quello è un altro esempio di musica senza età.

I Renaissance hanno influenzato generazioni di giovani band come Solstice, Magenta o Mostly Autumn. Hai mai ascoltato queste band?

Sono assolutamente onorata del fatto che dei giovani musicisti siano influenzati da quello che abbiamo fatto. Ci sono band che hanno anche registrato delle cover di nostri brani, come *Ocean Gypsy*, e se possibile li hanno ancora migliorati. In definitiva lo considero come un tributo a tutto quello che abbiamo fatto, inclusi i musicisti che mi hanno preceduto nei Renaissance come Louis Cennamo, Jim McCarty, Jane e Keith Relf.

Ripensi sempre a quel provino...

Certamente! All'epoca lavoravo in un cabaret e Dave Gartner, il chitarrista della band, mi disse che la mia voce era davvero sprecata per quel lavoro e mi spinse a cercare una migliore opportunità. Trovai un annuncio sul «Melody Maker» e prima del provino mi comprai l'unico album dei Renaissance, quello dove c'era *Kings And Queens*, e me lo imparai tutto a memoria. Quando mi presentai di fronte a Jim McCarty, Keith Relf e Michael Dunford alla Church Hall di Weybridge, nel Surrey, conoscevo già tutto il materiale. Jim e Keith stavano riformando la band mentre c'era una vocalist temporanea, Binky Cullom. E quando ho cantato *Island* ho subito visto dalle loro facce che li avevo colpiti. Il giorno successivo mi hanno confermato che ero nella band e tre settimane dopo eravamo in tour in Germania. I primi tempi sono stati duri, andavamo in giro per l'Inghilterra in furgone e facevamo le collette per fare benzina. Abbiamo anche suonato al festival di Reading nel 1972, anno durante il quale non avevamo un bassista fisso e John Wetton ci diede una mano fino a quando ne trovammo uno definitivo (Jon Camp).

Vorrei capire meglio come i Renaissance hanno gestito la transizione tra gli anni Settanta e Ottanta, quando ci fu un cambio epocale di stile, cultura, musica. A guardare la band nei video del 1977 e poi nel 1983 sembra di vedere due formazioni diverse...

Anche in quel periodo ero completamente avulsa dalle scelte artistiche, per cui ho potuto solo assistere passivamente a questa transizione. Da quando pubblicammo il singolo *Northern Lights* nel 1978 la musica subì una trasformazione epocale e cominciammo ad avere pressione dalla casa discografica per comporre più musica in questa direzione. Pensavano veramente che saremmo potuti diventare una macchina da soldi! Per me quello fu l'inizio della fine: Terry e John se ne andarono e quando registrammo l'album CAMERA CAMERA la nostra etichetta iniziò ad avere dei dubbi su di noi. Il successivo TIME-LINE lo rifiutarono del tutto. Ma la cosa non mi sorprese: dopo tutto quegli album contengono canzoni che chiunque poteva cantare, mentre prima avevamo composto pezzi che solo io avrei potuto eseguire nello stile Renaissance.

«QUANDO LA GENTE PENSA AI RENAISSANCE PENSA ALLA VOCE DI ANNIE, EPPURE LEI È STATA SOLO LA TERZA CANTANTE DEL GRUPPO, DOPO JANE RELF E ANNE-MARIE "BINKY" CULLOM. VIVE NELLA BAND "SOLO" DAL 1971»

Annie Haslam e Rave Tesar, tastierista dei Renaissance.

E nel 1987 avete deciso che ne avevate abbastanza...

I primi segnali c'erano già stati un paio d'anni prima. Nel 1985 saremmo dovuti partire per un tour di tre settimane e pochi giorni prima Jon Camp ci comunicò che avrebbe lasciato la band. Ci siamo rimasti malissimo e abbiamo dovuto trovare un sostituto in tutta fretta. Abbiamo continuato con fatica ad andare avanti senza manager e senza avere materiale nuovo da portare in tour per altri due anni. Tutto si è disfatto in poco tempo, i soldi erano pochi ed eravamo molto dubbiosi sul nostro futuro. Io non sapevo letteralmente cosa avrei fatto della mia vita fino a quando mi sono decisa a cominciare la mia carriera solista. Ho messo insieme una band, ho iniziato a lavorare con Tony Visconti e tutto è ricominciato da capo, fino a quando, nel 2000 con Mickey abbiamo iniziato a pensare seriamente di rimettere insieme la band. Purtroppo non siamo riusciti a mettere insieme la formazione originale perché i tempi non andavano mai bene per tutti. Ma forse era destino che non avvenisse.

IN EDICOLA

CONTEST 2018
CON IL TUO VOTO, FAI VINCERE UN CONTRATTO DISCOGRAFICO ALLA TUA BAND!
CLASSIC ROCK
CLASSIC ROCK
STONEMUSIC.IT
Anche in versione digitale a 2,50 €
PDF
GUNS N' ROSES
APPETITE FOR DESTRUCTION
SCRIVERE DI ROCK
CLASSIC ROCK STUDIES
BUFFALO SPRINGFIELD
FRA IL VIETNAM E IL SUNSET STRIP
GRAM PARSONS
LAST DAYS
MORIRE A JOSHUA TREE
TRIBUTE BANDS
IL TRIONFO DEL FAKE-ROCK
WISHBONE ASH
STORIA DI UNA FENICE
E ANCORA: JETHRO TULL! ROGER DALTREY! WIRE! GRAHAM BONNET! YES! SUPERSONIC BLUES MACHINE! MICK RONSON! ANTON CORBIJN!
ACQUISTA LA TUA COPIA SU
www.sprea.it/classicrock
SCANSIONA IL QR CODE

KEITH EMERSON TEN SONGS

Il tastierista inglese è senza dubbio il più amato tra quelli che hanno raccontato la storia degli anni 70. Vicarelli è membro di band notevoli come **Fonderia** e **La Batteria** e ama Emerson profondamente. Dieci brani per una storia che poteva essere raccontata in mille altri modi, tutti validi…

Testo: **Stefano Vicarelli**

Keith Emerson è stato il tastierista che ha indiscutibilmente riscritto le regole che vedevano il chitarrista protagonista assoluto sui palchi del rock. Contrariamente a quanto si possa credere non ha mai ricevuto lezioni di piano adeguate, infatti si considerava un autodidatta. Nonostante ciò ha parlato fluentemente diversi stili di musica, tra cui classica, jazz, pop, rock. Ha studiato su spartiti di David Brubeck, George Shearing e sui libri di jazz per comprendere il pianoforte in questo campo; ha ascoltato boogie-woogie, pianisti country, tra cui Joe Henderson, Russ Conway e Winifred Atwell, Jack McDuff; inoltre ha svolto un ruolo cruciale per l'ispirazione del suono dell'organo. Emerson acquistò il suo primo Hammond (L-100) nel 1962 e ne acquisì la padronanza dopo aver ascoltato un concerto del semisconosciuto Don Shinn (Marquee Club di Londra, agosto 1966). Il suo amore per la musica classica (soprattutto verso i compositori dell'Est europeo) ha marchiato inequivocabilmente le fonti d'ispirazione nei Nice e negli EL&P, sempre con contaminazioni blues, rock e jazz. Nel 1968 Keith aggiunse l'organo Hammond C-3 al suo setup. Il suono era di gran lunga superiore al precedente modello, la gamma sonora era maggiore e aveva una tastiera più estesa. Verso il 1970 l'artista acquistò il suo iconico sintetizzatore Moog, che aveva apprezzato per la prima volta nell'album SWITCHED ON BACH (1968, opera di Walter Carlos, oggi Wendy) in un negozio di dischi inglese. Emerson comprò l'album, sebbene non gli piacesse il suono, incuriosito dell'enorme strumento monofonico raffigurato in copertina. Il primo esperimento polifonico di Bob Moog fu affidato proprio a Emerson, consegnandogli il mastodontico prototipo Moog Constellation, presente in BRAIN SALAD SURGERY (EL&P, 1973). Successivamente, dal Giappone arrivò l'altrettanto mastodontico Yamaha GX-1, con il quale condivise le scene per più di un decennio, fino a Emerson Lake & Powell (con Cozy Powell al posto di Palmer, unico album omonimo nel 1986) e Three (con Robert Berry al posto di Lake, l'album TO THE POWER OF THREE edito nel 1988), e la serie Korg PS a divisione di frequenza, tra la fine degli anni 70 e gli inizi degli anni 80. Il resto della strumentazione successiva non fu particolarmente iconica come lo sono stati gli strumenti sopra citati. Sembra strano inoltre non averlo visto suonare altri grandi classici come Fender Rhodes, Clavinet (tranne un unico caso a livello discografico, *Nutrocker*), Mellotron etc. Perfino l'icona prog, il Minimoog, in realtà, per Emerson è stato uno strumento secondario.

Keith Emerson
in dieci brani

1. KNIFE EDGE

(EMERSON, LAKE & PALMER – 1970)

In questa sorta di singolo mette in mostra chiaramente quale sia la sua idea di sonorità dell'organo: Hammond C-3 dal timbro di derivazione jazzistica (Jimmy Smith, Jack McDuff), arricchita leggermente, talvolta, da qualche armonica in più, è un suono molto saturo, ma non distorto. Emerson si presenta (lo si capirà nei live) con una serie di Leslie modificati e amplificatori Hiwatt, tanto per chiarire che la lotta ai chitarristi era iniziata. La figura del tastierista/organista da lì in poi cambierà radicalmente. Nella parte centrale, con l'aiuto di un riverbero e la diminuzione di gain, che lo rende meno saturo, si può apprezzare l'Hammond come imitazione di un organo liturgico, ossia come era stato concepito da Laurens Hammond negli anni 30.

Keith Emerson durante la battaglia con l'Hammond L100.

Da sinistra: l'album d'esordio del 1970 e TARKUS del 1971.

2. LUCKY MAN

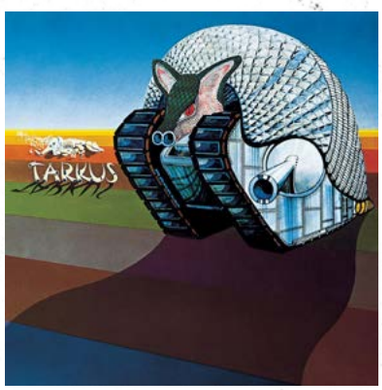
(EMERSON, LAKE & PALMER – 1970)

Questo brano viene ricordato, oltre per essere la ballad più popolare di Greg Lake, per il famoso (improvvisato) solo finale, eseguito al Moog Modular. All'epoca della registrazione quello strumento non aveva ancora le dimensioni raggiunte successivamente. Un solo cabinet, in pratica il modello 1C, una patch semplice: tre oscillatori con onda quadra, filtro lowpass semiaperto, resonance inizialmente bassa ma poi incrementata nel finale. La maggiore particolarità di questa versione sta nel fatto che durante l'esecuzione i salti di ottava e gli intervalli più ampi vengono effettuati usando una maggiore quantità di portamento. Nel modo di fraseggiare c'è già tutto lo stile Emerson, che verrà in seguito amplificato, ed emulato, con soluzioni sempre più inconsuete per quello che, mediamente, a livello tastieristico si era ascoltato e si ascolterà negli anni a seguire.

3. TARKUS

(TARKUS – 1971)

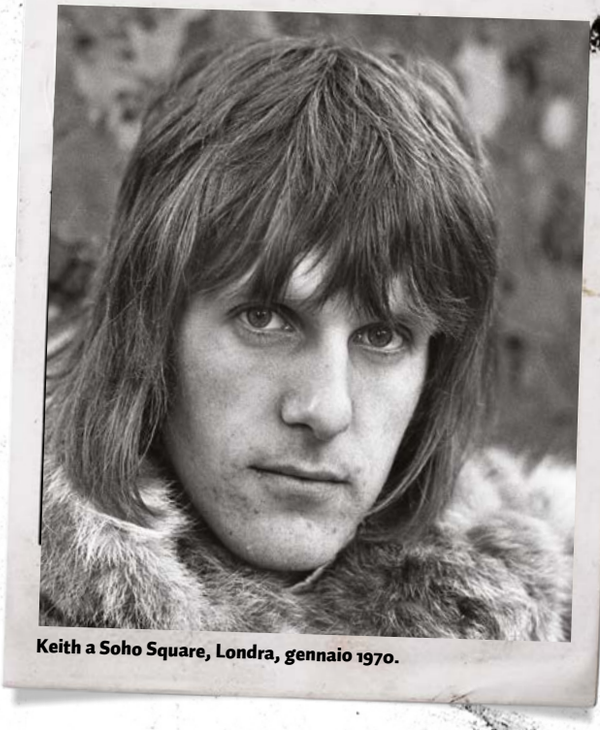
Nonostante l'accusa di tecnicismo, eccessivo e fine a se stesso, che gli era costantemente rivolta, la suite *Tarkus* è sicuramente molto rappresentativa dello stile Emerson; dimostra un gusto sopraffino e l'estrema disinvoltura nel comporre, in stile jazzistico, con intervalli di quarta usati sia in arpeggi che in bicordi, arricchiti con ostinati per la mano sinistra che mettono in difficoltà chiunque, soprattutto per la tenuta. Emerson porta avanti la sperimentazione sul Moog, troviamo suoni più complessi rispetto a *Lucky Man*. Su *Mass* si nota il frutto di queste sperimentazioni, inviluppi più corti con filtri più chiusi, oscillatori accordati con intervallo di quinta, riverbero a molla portato agli estremi così come l'effetto portamento. Su *Aquatarkus* i suoni si sdoppiano, uno solista simile a quello di *Mass* e l'altro con il caratteristico timbro a tre oscillatori, con il secondo accordato per quinta e il terzo un semitono sotto. Dal vivo, poi, questa parte di suite diventerà un concerto a parte, nel quale Emerson sfrutta praticamente tutte le potenzialità sonore del sistema.



4. NUTROCKER

(PICTURES AT AN EXHIBITION – 1971)

La scelta di questo "divertissement" è avvenuta perché è stato eseguito in studio al Clavinet (Model L): eccezione di cui si parlava all'inizio. Il brano verrà eseguito live molte volte, ma al Clavinet solamente nei primissimi tour (ad esempio nel live ufficiale di PICTURES AT AN EXHIBITION, mentre nel tour di WORKS userà il piano Yamaha CP70). Il celebre tema è tratto dallo *Schiaccianoci* di Tchaikovsky, in realtà la versione EL&P riprende la *Nut Rocker* del gruppo strumentale americano B. Bumble & the Stingers, produzione di Kim Fowley, arrivata al 23° posto della Top 100 di «Billboard» nel marzo 1963. Il tutto viene mescolato con improvvisazioni funky e ragtime, in particolar modo dal vivo, confermando in maniera inequivocabile le commistioni tipiche di Emerson nei confronti della musica classica e jazz.

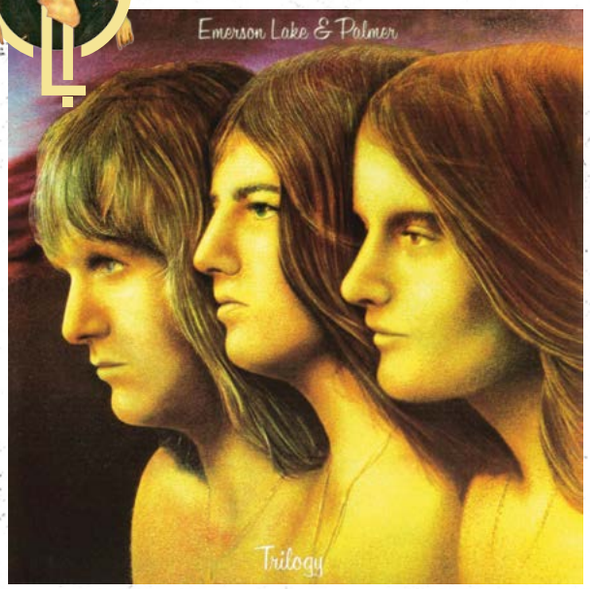


Keith a Soho Square, Londra, gennaio 1970.

5. HOEDOWN

(TRILOGY – 1972)

È una composizione di Aaron Copland, arrangiata da EL&P. L'ormai famoso suono di Moog in apertura è frutto di una sperimentazione abbastanza fortuita. Ricorda Emerson: "Avevamo iniziato a lavorare su quell'arrangiamento e poi ho mosso non so cosa, ho acceso un pulsante blu e ho inserito un cavo



di collegamento… whoooeee". Al di là della casualità, il fatto di aver scoperto che con un inviluppo collegato all'oscillatore potesse uscire fuori questo suono, tipo aspirapolvere Hoover, ha creato una classic patch che verrà poi inserita nelle memorie di numerose tastiere digitali. In studio i diversi timbri di Moog venivano registrati uno alla volta; dal vivo le scelte ricadevano su suoni più improvvisati, ma grazie all'amico fidato Bob Moog, Emerson già aveva a disposizione un box con i bottoni che richiamavano alcune delle principali regolazioni sui moduli… in pratica un primordiale banco di memorie, con cui accedeva ai principali timbri utili alla performance, per poi sbizzarrirsi nello smanettare su filtri e modulazioni in tempo reale.

In alto: TRILOGY; al centro: BRAIN SALAD SURGERY; in basso: concerto per gli Awards 1972 della rivista «Melody Maker».

Keith Emerson al Moog Modulare, Roma, auditorium della Conciliazione, dicembre 2005.

6. ABADDON'S BOLERO

(TRILOGY – 1972)

Chiusura dell'album in pompa magna. In questo brano Emerson sembra essersi ispirato alle composizioni di Walter Carlos per sintetizzatore Moog e multitraccia. Un bolero che in realtà diventa una marcia in 4/4, partendo da una singola melodia di organo, contenente più modulazioni, ripetuta molteplici volte e con arrangiamenti sempre più complessi. Il Moog modulare sovrainciso diventa di fatto un sintetizzatore polifonico, proprio come nelle incisioni dei celebri dischi di Carlos. Si possono apprezzare infatti i tentativi per ricreare il suono degli ottoni: bassi tuba, trombe etc.

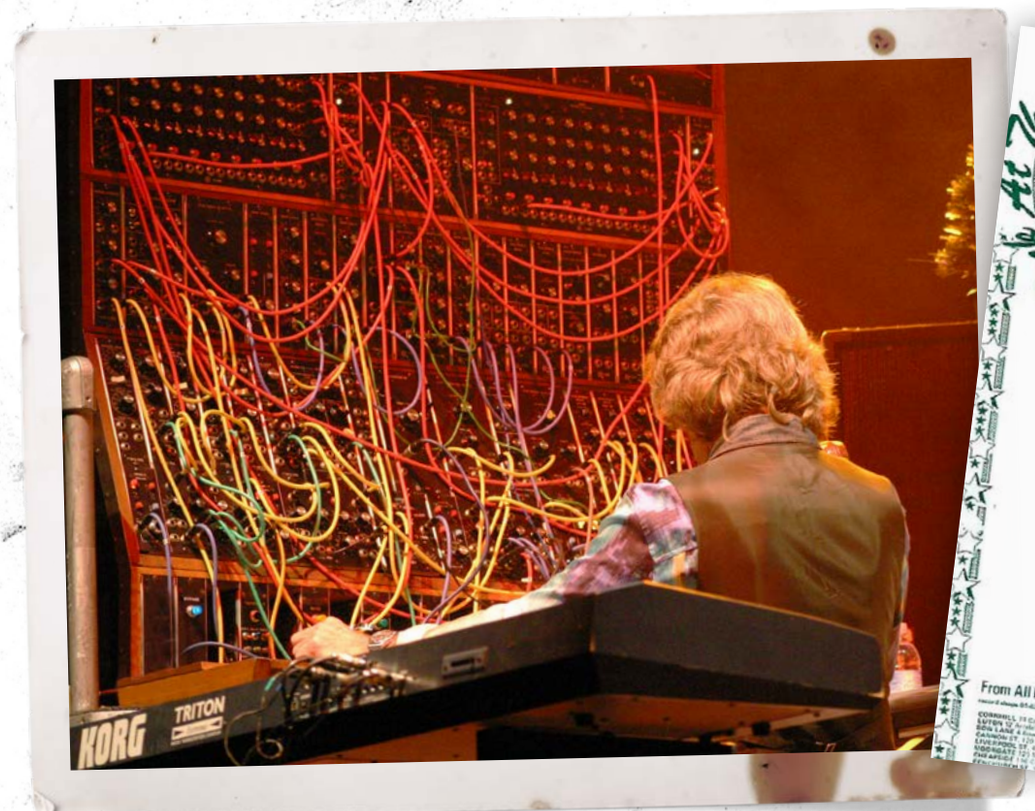
7. KARN EVIL 9

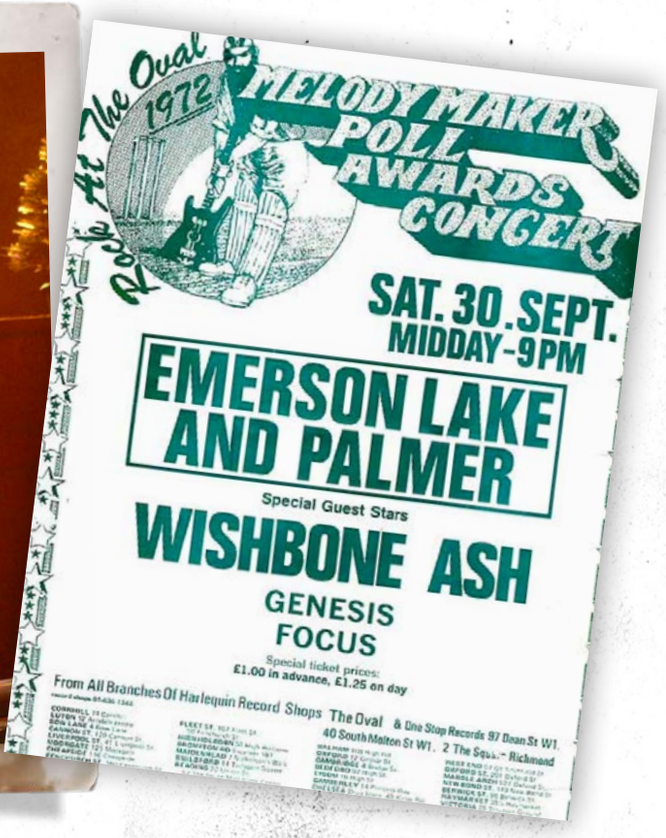
(BRAIN SALAD SURGERY – 1973)

Il fulcro del rock progressivo targato Emerson Lake & Palmer. Suite estremamente

«Keith Emerson è stato il tastierista che ha riscritto le regole che vedevano il chitarrista protagonista assoluto sui palchi del rock»

complessa formata da tre impressioni, uso massiccio di tecnologia, estremo virtuosismo strumentale. Tutto ciò per cui questo gruppo veniva sempre più criticato. Metà uomini, metà macchine… è anche il tema di fondo della suite: uomo contro tecnologia. Dal punto di vista tastieristico è il Sacro Graal, sia dal punto di vista organistico che dell'uso del sintetizzatore. Il modulare è diventato un mostro di oltre tre cabinet e le modulazioni coinvolte nell'uso timbrico hanno raggiunto un importante livello di complessità. Inoltre, per la prima volta viene introdotto l'uso del sequencer (per l'appunto aggiunto da poco sul suo sistema Moog), utilizzato per la celebre sequenza finale a 24 step. Nella seconda impressione, principalmente piano-basso-batteria, spicca l'imitazione della steel drum a opera di Minimoog, appoggiato sopra il gran piano per l'occasione (durante questa parte viene citato anche il tema di St Thomas di *Sonny Rollins*).

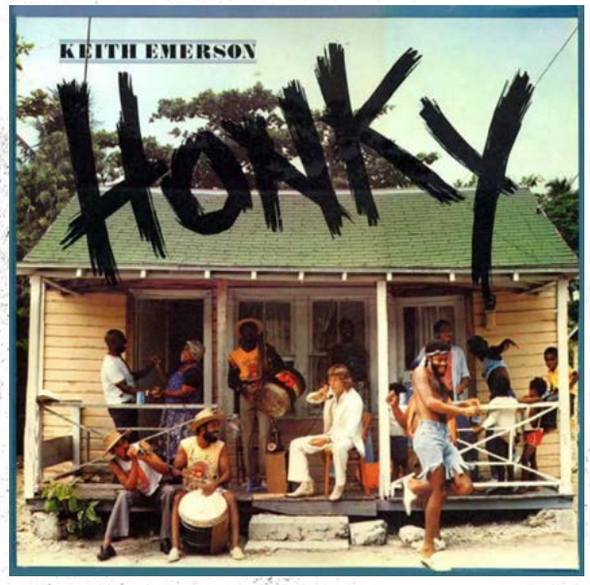


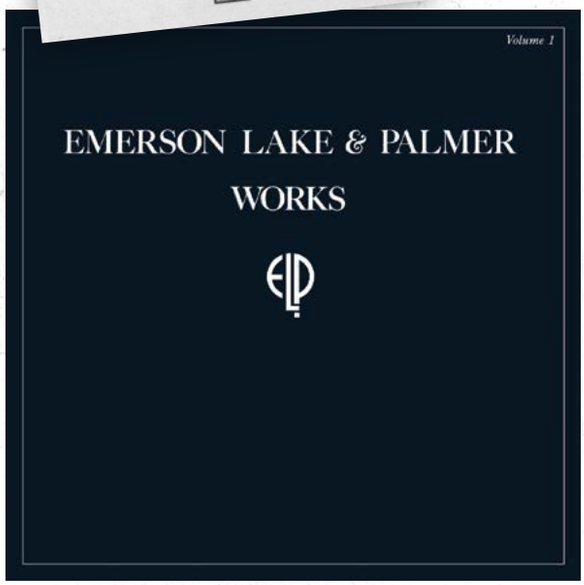


8. FANFARE FOR THE COMMON MAN

(WORKS VOLUME 1 – 1977)

È un altro adattamento prog-boogie di una celebre composizione di Aaron Copland, che Keith Emerson considerava "l'anima della musica americana", approvato dallo stesso Copland. Siamo oramai nel 1977 ed Emerson già da un po' si è procurato uno dei pochissimi sintetizzatori polifonici Yamaha GX-1 in circolazione. Mastodontico sia nelle dimensioni che nel prezzo: organo-sintetizzatore dal disegno futuristico, con ben tre manuali, due polifonici da cinque ottave e uno da tre, monofonico con aftertouch orizzontale con possibilità di modulare filtro e intonazione (vibrati e portamento). Questa caratteristica prevale nel lunghissimo assolo della parte centrale, ed è ben visibile nel video live di Montreal 1977. Emerson sembra apprezzare molto questo strumento. Lo ritroveremo in tutti i suoi lavori successivi: LOVE BEACH (1978), colonne sonore e perfino sull'omonimo album con Cozy Powell del 1986.



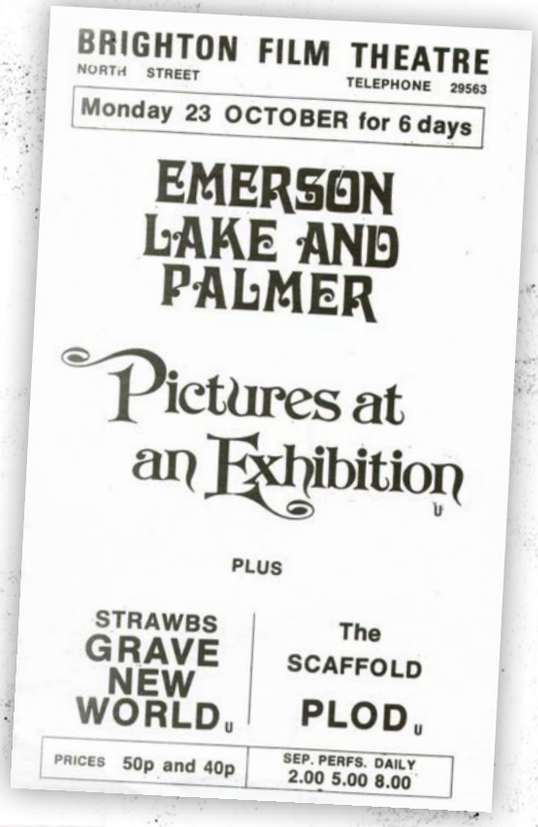


Sopra: la copertina di HONKY, suo primo album solista. A sinistra al centro: pubblicità di PICTURES; a destra: locandina del film di PICTURES. In basso: copertina di WORKS VOL. 1 e EL&P nel 1977.

9-10. BACH BEFORE THE MAST/ HELLO SAILOR

(HONKY – 1981)

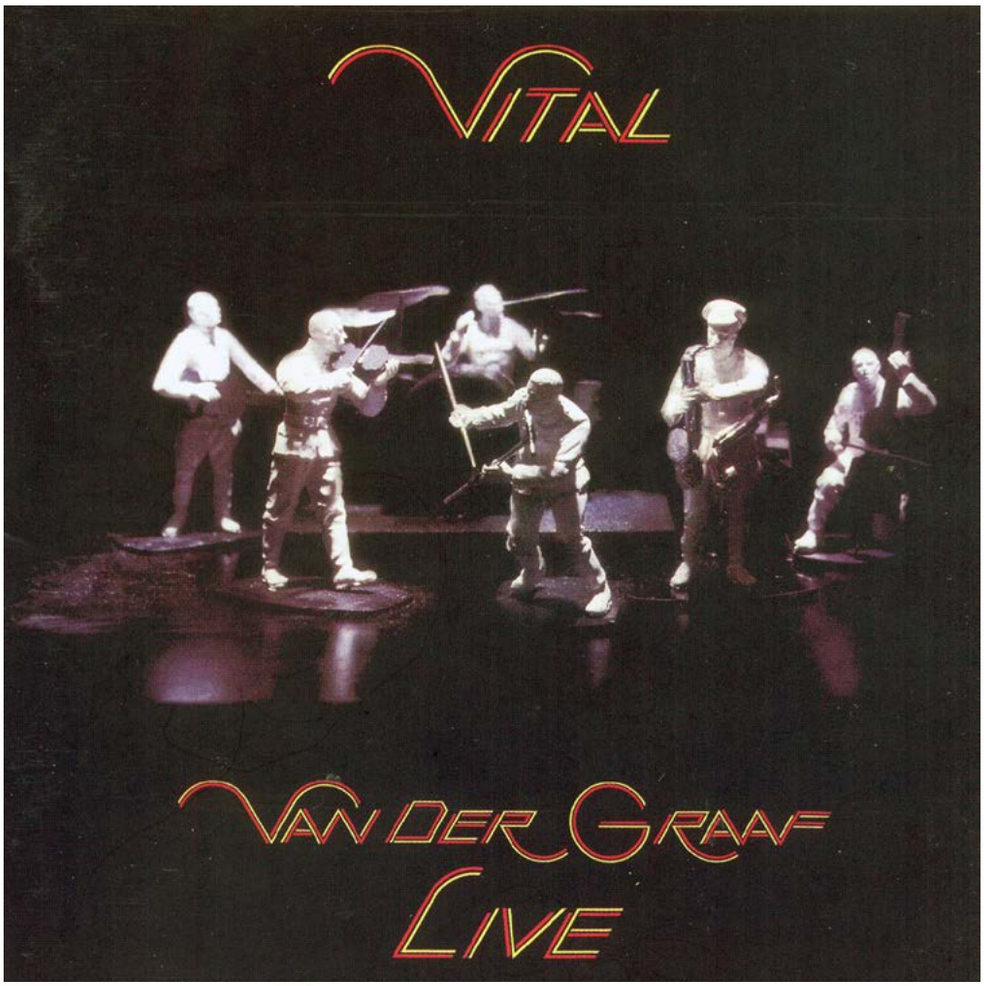
È giusto citare anche il periodo caraibico di Emerson. Al Compass Point Studio di Nassau (Bahamas) vennero incisi gli album LOVE BEACH di EL&P e il solista HONKY. Siamo lontani dai suoni aggressivi di Hammond della prima metà del decennio. Nelle Bahamas Emerson aveva due Korg polifonici, il PS3100 e il PS3300, un vocoder Korg, un piano elettrico Yamaha CP-30 e un Hammond locale, quindi senza le modifiche che erano state fatte sui suoi C-3 in Inghilterra. *Bach Before The Mast*, composizione del clavicembalista George Malcom, conferma le grandissime doti pianistiche di Emerson, così come le avevamo conosciute in *Fugue* nell'album TRILOGY, e lancia lo spunto per la seguente *Hello Sailor*, riprendendo il tema (famoso per essere diventato il leitmotiv del cartone *Braccio di Ferro*) e svolgendolo in chiave funky. Il suono caraibico di questo periodo, siamo a cavallo tra i 70 e gli 80, è caratterizzato dagli strings pad dei synth Korg a divisione di frequenza, conditi con massicce dosi di flanger e chorus, dal piano elettrico CP30 e da assoli di Hammond completamente diversi, meno aggressivi e più conformi al clima funky che si respirava a Nassau.



inelVITAbile

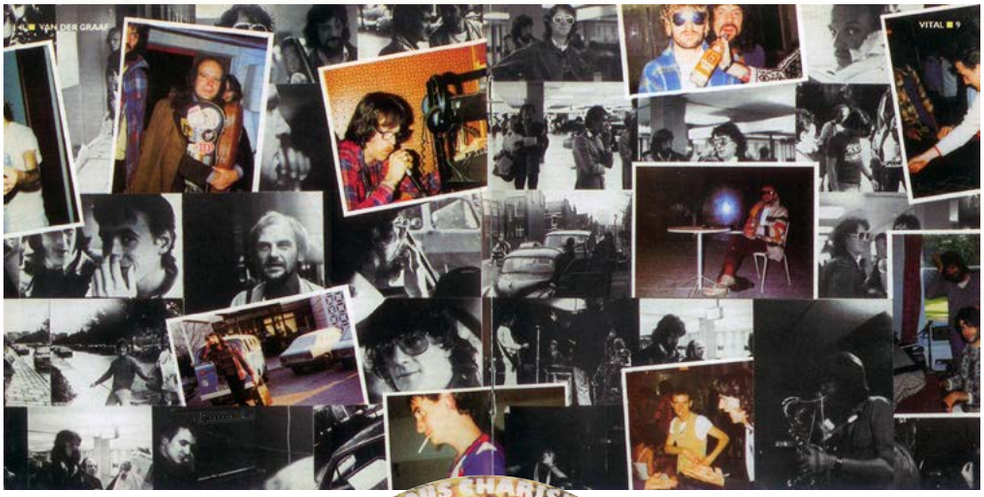
Nel luglio del 1978 i Van der Graaf (Generator) pubblicavano il primo live della loro carriera. A quarant'anni di distanza, **VITAL**, è ancora un doppio album che non lascia scampo all'ascoltatore: un condensato di energia, rabbia e disperazione assolutamente senza compromessi. L'ultimo lampo prima di una lunga pausa.

Testo: **Paolo Carnelli**



VITAL è stato registrato il 16 gennaio 1978 al Marquee Club di Londra.

15 gennaio 1978. Domenica pomeriggio. Nonostante il freddo pungente, davanti al numero 90 di Wardour Street una lunga fila di persone staziona pazientemente sul marciapiede. A Soho, l'eccitazione per lo shopping delle festività natalizie, e per i successivi saldi che hanno caratterizzato le vicine Oxford Street e Regent Street e i loro innumerevoli negozi, ha lasciato il posto al consueto via vai nel quadrante rinomato per le sue attrattive culturali e mondane. Il **Marquee Club**, fondato nel lontano 1958, è una di queste: fu proprio al Marquee, nella vecchia sede al 165 di Oxford Street, che nel 1962 i **Rolling Stones** tennero il loro primo concerto. Dopo il trasloco a Wardour Street nel 1964, il piccolo club ha ospitato praticamente tutte le più importanti band inglesi: Pink Floyd, Yes, Queen, Led Zeppelin, Jethro Tull, Genesis… Il 15 e 16 gennaio 1978, il programma recita "Special Live Recording of Van der Graaf. Tickets £1,40/1,60". Per quattordici anni il Marquee ha aperto i battenti immancabilmente alle sette di sera. Ma, a quanto pare, quel po-



In alto, il collage di foto presente all'interno della copertina dell'album. Sopra, le label della stampa originale UK e di quella italiana.

meriggio all'interno del club le cose non stanno andando per il verso giusto. "Volevamo registrare i due concerti e quindi avevamo affittato uno studio di registrazione mobile a 24 piste che era appartenuto agli **Yes**", ricorda il batterista Guy Evans. "Se l'erano portato appresso in America per quattro mesi, dal luglio all'ottobre del 1977, per immortalare ogni singola data del loro tour negli Stati Uniti. Purtroppo una volta arrivato al Marquee non c'era verso di farlo funzionare. I tecnici hanno impiegato delle ore per provare a settare tutto correttamente". Ma le brutte sorprese non sono finite qui: "Per risparmiare eravamo stati costretti a utilizzare dei nastri usati. Evidentemente il contenuto presente in precedenza sui nastri era stato inciso a un volume ragguardevole, così quando abbiamo fatto una prova di registrazione ci siamo accorti che era ancora possibile percepire degli strascichi della registrazione precedente. Mi sono precipitato ai Trident Studios, che fortunatamente distavano solo pochi minuti a piedi dal Marquee Club, ma in quel momento non avevano macchine disponibili per procedere alla cancellazione dei nastri nella maniera corretta. Perciò fui costretto a portarli in taxi agli Air Studios di Oxford Street. Nel frattempo la coda davanti al locale era aumentata a dismisura e ormai arrivava alla fine della strada".

Il rovescio della medaglia

All'inizio del 1978, le prospettive per i Van der Graaf non erano rosee. THE QUIET ZONE THE PLEASURE DOME, l'album che aveva sancito il debutto della nuova formazione della band e la conseguente abbreviazione del marchio, con la rinuncia al "Generatore" presente nel nome del gruppo era stato pubblicato appena quattro mesi prima. Dopo l'abbandono dell'organista **Hugh Banton** e del fiatista **David Jackson**, avvenuto tra la fine del 1976 e l'inizio del 1977, ai reduci **Peter Hammill** (voce, chitarre, tastiere) e **Guy Evans** (batteria e percussioni) si erano aggiunti il bassista **Nic Potter** e il violinista **Graham Smith**. Il nuovo album, grazie alla sua sorprendente freschezza, aveva ricevuto recensioni favorevoli, godendo anche di un moderato successo in Francia, dove il brano *Cat's Eye/Yellow Fever (Running)* era stato pubblicato in formato 45 giri e addirittura in edizione jukebox. Fin dalle prime esibizioni live, però, fu subito evidente come la vera natura della nuova line-up fosse ben diversa da quanto mostrato in studio: la scelta da parte di Hammill di non utilizzare nei live la chitarra acustica che aveva caratterizzato gran parte delle tracce presenti su THE QUIET ZONE, sostituendola con l'elettrica, aveva spostato il baricentro verso sonorità decisamente più aspre e taglienti; l'inserimento del violoncellista e tastierista **Charles Dickie**, che andava ad ampliare l'organico della band portandolo da quattro a cinque elementi, ispessì ulteriormente la massa sonora, rendendo il mix ancora più esplosivo. Non è un caso che **Phil Smart**, uno dei due autori della biografia ufficiale dei VdGG, abbia di quella serata al Marquee Club un ricordo tutt'altro che positivo: "Il volume degli strumenti era molto alto e distorto; i musicisti sembravano lottare tra loro per trovare una breccia nello spettro sonoro… spesso si rasentava la cacofonia! In più, nonostante il periodo invernale, all'interno del locale si moriva dal caldo". Le problematiche più grandi però non erano di natura artistica, bensì economica.

Sull'orlo del baratro

Il motivo per il quale i Van der Graaf avevano deciso di registrare un album dal vivo aveva origine esclusivamente dalla precaria situazione finanziaria in cui versava la band. Come lo stesso titolo voleva chiaramente esplicitare, la buona riuscita del live aveva un'importanza fondamentale per il futuro del gruppo. "Era una questione di sopravvivenza", spiega Hammill. "Si trattava di qualcosa di 'vitale' per noi in quel momento. Ci serviva che VITAL vendesse per poter continuare a esistere". La band, infatti, non era mai riuscita a superare completamente le difficoltà economiche che l'avevano messa in ginocchio alla fine del 1976; la fila di creditori che bussavano alla porta si era di nuovo allungata: dagli studi di registrazione e sale prove, fino al personale che partecipava all'allestimento dei tour e dei concerti e alla stessa etichetta discografica, la Charisma Records. Tecnicamente, i Van der Graaf erano diventati un'attività in cui la voce spese surclassava di gran lunga quella dei ricavi. Quindi, in attesa di pubblicare un nuovo album, l'idea di realizzare un disco dal vivo era l'unica soluzione possibile per tamponare le perdite, dati i costi molto più contenuti per la sua pubblicazione rispetto a quelli di un album in studio.

Il ritorno di Jackson

Per rendere più appetibile il tutto, il gruppo pensò anche di aggiungere la classica ciliegina sulla torta, chiedendo al fiatista **David Jackson** di prendere parte come ospite ai due concerti del 15 e 16 gennaio al Marquee e di conseguenza di comparire sul futuro album live. "Rimasi sorpreso e commosso dalla richiesta", ricorda Jackson. "Negli altri componenti della band c'era l'idea che io avessi dovuto far parte di quella line-up fin dall'inizio e nonostante all'epoca il tentativo non fosse andato a buon fine, volevano togliersi la soddisfazione di fare qualcosa insieme almeno una volta". Per Jackson, che aveva lasciato la band all'inizio del 1977 e aveva iniziato a lavorare come camionista, la preparazione dei due concerti non fu però un compito facile da portare a termine: "Le prove si tennero tra l'8 e il 14 gennaio in varie sale prove a Londra. Fu una settimana infernale. Non potendo assentarmi dal lavoro, di giorno guidavo questo gigantesco autoarticolato da quaranta tonnellate e facevo le mie consegne; mi svegliavo alle quattro di mattina, guidavo per otto o dieci ore e poi mi spostavo a Londra per le prove". Per la cronaca, il

«Perché VITAL? Semplicemente perché per noi era un album vitale per poter continuare a esistere»

Peter Hammill

ritorno sul palco di Jackson fu una sorpresa per il pubblico e per i fan, dato che la sua presenza non era stata annunciata in alcun modo: sul programma del club compariva solo la dicitura "Van der Graaf plus Friends", che non faceva presagire nulla di simile.

Una scaletta speciale

Superati in qualche modo i problemi tecnici, i Van der Graaf erano pronti a salire sul palco. Lo spettacolo venne diviso in due parti: nella prima parte, che si apriva con *Cat's Eye/Yellow Fever* e si chiudeva con *Last Frame*, non era presente David Jackson, il quale faceva il suo ingresso sul palco solo dopo l'intervallo, contribuendo con i suoi fiati a innalzare l'epicità di brani come *Pioneers Over C* (ben diciassette minuti di durata!) e del medley comprendente parti di *A Plague Of Lighthouse Keepers* e *The Sleepwalkers*. Una particolarità della scaletta era quella di inglobare ben quattro brani fino a quel momento completamente inediti: *Mirror Images*, *Sci-Finance*, *Door* e *Urban*. "Una volta presa la decisione di pubblicare un album dal vivo", spiega Hammill, "pensammo che fosse giusto proporre qualcosa di nuovo. In questo modo l'operazione aveva un senso: ho sempre reputato eccessivo pretendere che i propri fan possano acquistare un doppio album dal vivo solo per ascoltare le stesse canzoni che hanno già sugli album in studio. Per questo abbiamo inserito nel set anche delle cose completamente nuove, oltre a quelle vecchie. In pratica c'era un po' di tutto". Il missaggio del materiale venne affidato al batterista Guy Evans, che si ritirò ai Foel Studios, in Galles, dove con l'aiuto di **Dave Anderson** (Hawkwind, Space Ritual) dedicò parecchie settimane alla produzione dell'album. Anche durante questa fase, non mancarono i contrattempi di natura tecnica: "Ascoltando i nastri, scoprimmo che sulle tracce del sassofono e dei fiati era presente un ronzio molto forte, che rendeva alcuni passaggi quasi inaudibili", ricorda Evans. "Perciò dovetti equalizzare tutto quanto con molta attenzione, cercando di eliminare il ronzio per quanto possibile". Secondo Anderson, la situazione era addirittura peggiore: "In pratica il sassofono non era stato registrato correttamente: tutto quello che avevamo erano degli spezzoni qua e là. L'unico modo per salvare la situazione e ottenere una traccia di fiati con il volume adeguato fu passare un sacco di tempo a ripulire e ricostruire il tutto". Nonostante gli sforzi, alcune parti andarono irrimediabilmente perdute. Il tutto per la felicità del povero David Jackson: "Quello che fece Guy fu andare a riascoltare tutte le altre tracce che erano presenti sui nastri in cerca di qualche registrazione "accidentale" del mio strumento, ad esempio nella traccia della voce. A quel punto prese quelle parti e le copiò e le pulì una per una, unendole insieme per dare vita a una traccia più o meno completa".

VAN DER GRAAF
London, Marquee Club – 16/1/1978

Set 1

1. Cat's Eye/Yellow Fever (Running)*
2. The Sphinx In The Face*
3. Ship Of Fools
4. Still Life
5. Door
6. Last Frame

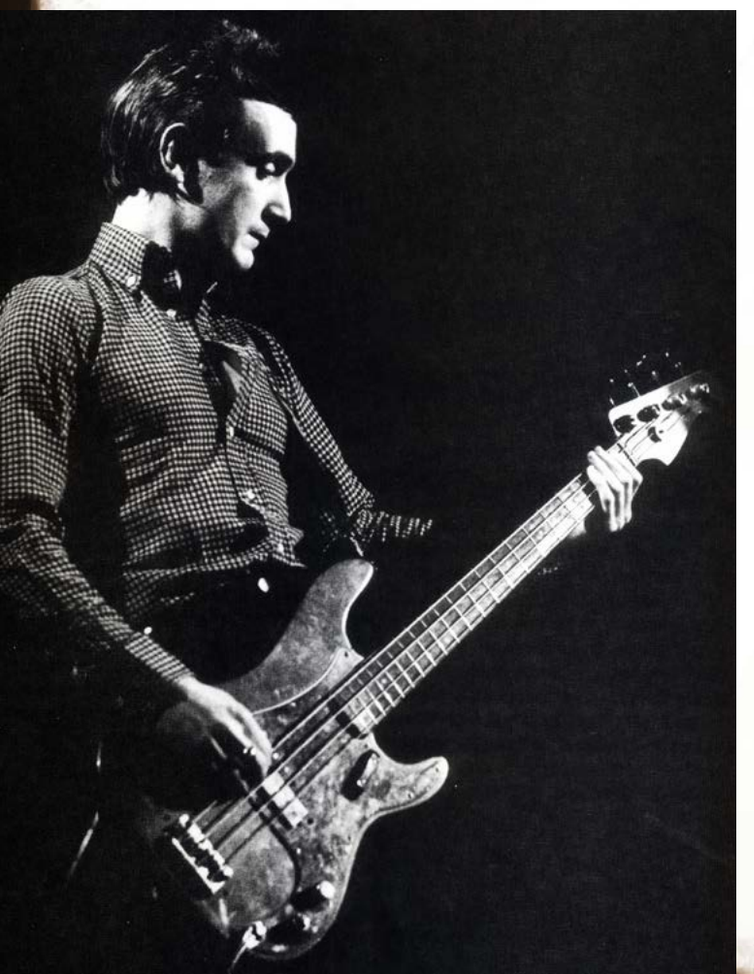
Set 2 (con David Jackson)

7. Mirror Images
8. Piooners Over C
9. Sci-Finance
10. The Medley (A Plague Of Lighthouse Keepers/The Sleepwalkers)
11. Urban/Killer/Urban
12. Nadir's Big Chance

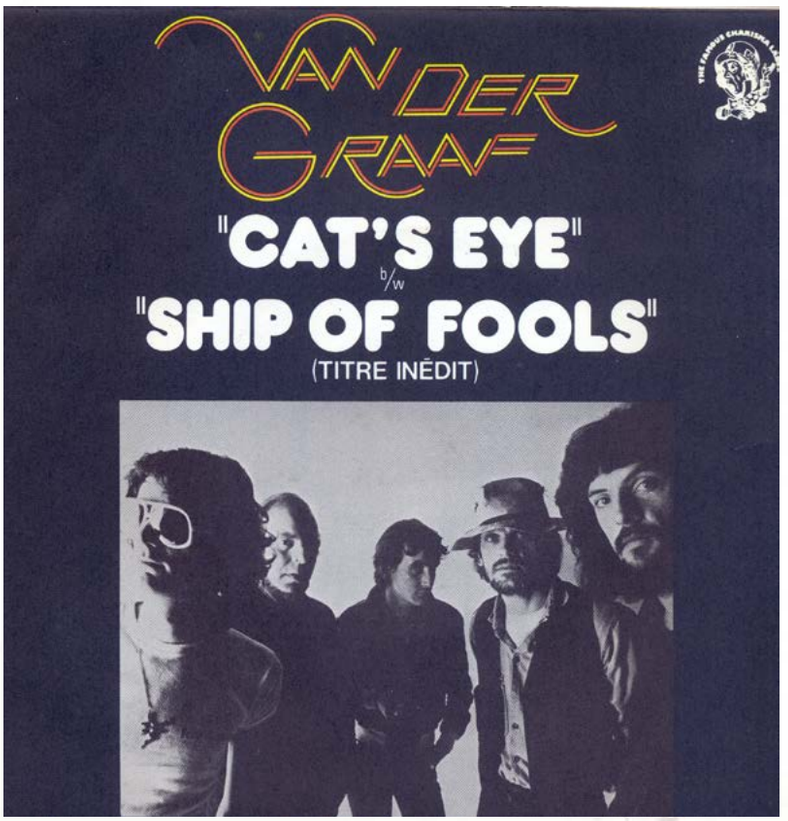
*non presenti su VITAL

Oscure visioni e desolazione

VITAL venne finalmente pubblicato il 14 luglio del 1978 in doppio vinile gatefold su etichetta Charisma CVLD 101. In copertina erano presenti sei statuine di plastilina rappresentanti i sei musicisti, create da **Rod Illingworth** e fotografate dal manager del gruppo, **Gordian Troeller**. Lo stesso Illingworth è l'autore della foto della band scattata al Marquee presente sul retro della confezione, in cui è a malapena possibile capire cosa stia accadendo



Nic Potter è il grande protagonista di VITAL con il suo poderoso basso effettato e distorto. A destra, la cover del 45 giri francese contenente *Ship Of Fools*.

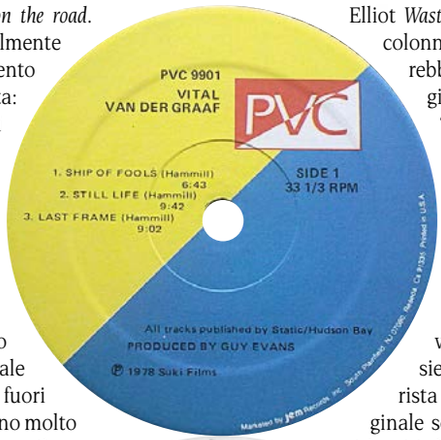


Il programma del Marquee con le due serate da cui fu tratto VITAL. A destra, la pubblicità dell'epoca.

«Affittammo uno studio di registrazione mobile che era appartenuto agli Yes, ma quando arrivò non c'era modo di farlo funzionare»

Guy Evans

sul palco. All'interno della copertina, troviamo invece un collage di foto che documentano la vita della band *on the road*. Le recensioni furono generalmente positive, soprattutto in riferimento ai nuovi brani presenti in scaletta: "Ci sono quattro nuove canzoni che spero possano presto trovare posto in un nuovo disco in studio. *Sci-Finance* parla del Dio Denaro, *Urban* invece della paranoia della vita cittadina e si apre con una bella intro strumentale con il sax di David Jackson in evidenza. Il cantato di Hammill è strano, in generale sembra di ascoltare qualcosa fuori dagli schemi. *Door* è un altro brano molto strano, con il violino che riproduce il suono della sirena della polizia e un bel riff di chitarra; il testo è così complicato che Hammill ha ritenuto necessario illustrarne il contenuto con una breve introduzione. Ma il pezzo per cui sarei disposto a pagare il prezzo dell'intero album (£4,75) è *Mirror Images*: all'inizio le parole sembrano banali e prevedibili, ma poi a tutto un tratto la storia prende un altro significato, a tal punto che qualcuno potrebbe affermare che Hammill stia parlando proprio di se stesso" (John Gray, «New Musical Express»). "Un pezzo come *Pioneers Over C* riassume tutti i punti di forza della band: la sezione ritmica cupa e potente formata da Guy Evans e Nic Potter – con quest'ultimo particolarmente brillante durante tutto l'album; la fusione tra elementi acustici ed elettronici presente negli archi di Smith e Dickie, oltre al consueto dinamismo di Hammill capace di passare dall'inferno al paradiso in un attimo. Il resto dei brani, tra cui spicca la versione di *Still Life*, dove la magia di Hammill è sostenuta ed evocata dagli archi, conferma ancora una volta come i Van der Graaf siano in grado di creare un vero e proprio turbine di oscure visioni e desolazione. Se il poema di T.S. Elliot *Wasteland* avesse bisogno di una colonna sonora, questi ragazzi sarebbero sicuramente le persone giuste" (J.O., «Melody Maker»). "La cosa più interessante di questa band è che, dopo dieci anni, la pulsazione è ancora viva: la musica dei Van der Graaf è viva e sta continuando a evolversi e in questo album assume contorni più duri e grezzi. Il violinista Graham Smith, insieme al violoncellista e tastierista Charles Dickie forma un'originale sezione di archi che supporta i battiti di Nic Potter e Guy Evans. Il tutto al servizio della voce e dei testi di Peter Hammill. Anche dopo i recenti cambiamenti di line-up, il sound del gruppo è ancora eccitante e pieno di energia" (Paul Ciminiero, «Freshair»).



Sopra, le label delle due stampe USA, quella in bianco e nero è una stampa promozionale. In basso, la versione jukebox di *Cat's Eye/ Yellow Fever* (Running).

La fine ineVITAbiLe

In un periodo in cui le classifiche britanniche erano dominate dai Bee Gees con il loro SATURDAY NIGHT FEVER, i Sex Pistols venivano bannati dalla BBC e Bjorn Borg trionfava a Wimbledon su Jimmy Connors, VITAL divenne l'album dei Van der Graaf (Generator) più venduto di sempre. Ma l'ottimo risultato ottenuto non fu sufficiente a garantire alla band un futuro migliore: dopo l'ennesimo rendezvous al Marquee nel giugno del 1978 (con **Johnny Rotten** presente tra il pubblico e nel backstage) e un concerto nell'ambito di un festival all'aperto in Austria, i Van der Graaf decisero di farla finita. "Ne avevamo parlato durante gli ultimi concerti al Marquee, ma non c'era ancora niente di definitivo", ricorda Charles Dickie. "Poi ricevetti una telefonata dal management e rimasi sotto shock, perché musicalmente le cose andavano bene. Peter diceva che saremmo dovuti presto andare in tour in America ma il problema è che, non avendo una casa discografica attiva negli Stati Uniti – la Charisma non aveva neanche un ufficio oltreoceano –, mancavano completamente i presupposti economici e organizzativi per poter fare dei concerti là". Con il quarto scioglimento in dieci anni, la storia dei Van der Graaf Generator si chiudeva sul limine degli anni Settanta. Ci vorranno ventisette anni prima di poter rivedere la band di nuovo attiva. VITAL rimarrà sempre una testimonianza elettrizzante e non edulcorata di quel momento storico in cui il Generatore era riuscito in modo credibile a reinventare se stesso, senza cedere ad alcun compromesso commerciale.

Sprea EDITORI + Materiali Musicali presentano:

NUOVA EDIZIONE!

BAND CONTEST

DI ★CLASSIC★ ROCK

Stonemusic.it

Direttore artistico: **RENATO MARENGO**

IL TUO ALBUM LO PRODUCIAMO NOI!

IN COLLABORAZIONE

MEI INDIPENDENTI DAL 1995

28, 29 E 30 SETTEMBRE

CENTRO STORICO DI FAENZA

L' ETICHETTA "MATERIALI MUSICALI" PROPORRÀ ALLA BAND VINCITRICE UN CONTRATTO DISCOGRAFICO, CHE COMPRENDERÀ:

- produzione di un disco-EP con registrazione in studio
- editazione, pubblicazione e distribuzione del disco stampato
- realizzazione del videoclip di un singolo estratto
- pacchetto di esibizioni live

LA TUA BAND SARÀ PROMOSSA DA ESPERTI DEL SETTORE

OGNI MESE I 2 BRANI PIÙ VOTATI SU STONEMUSIC.IT VERRANNO TRASMESSI IN RADIO ALL'INTERNO DI "CLASSIC ROCK ON AIR"

Regolamento

• **Caricate la presentazione della vostra band** (biografia e link Youtube del video del vostro "cavallo di battaglia"). **Dove?** Su stonemusic.it alla sezione "Band Contest". **Quando?** Dal 15 al 30 di ogni mese.

• **La redazione valuterà le band più meritevoli tra quelle iscritte**, pubblicando su ogni numero di Classic Rock per 6 mesi un estratto di ciascun gruppo.

• **I lettori potranno dire la loro**. Vedendo le band selezionate dalla redazione e scoprendo i contenuti multimediali su stonemusic.it, avranno la possibilità di votare la propria band preferita, che come riconoscimento del proprio merito artistico **otterrà la produzione del proprio disco con l'etichetta "Materiali Musicali" di Giordano Sangiorgi, di un video del singolo estratto dall'ep e la possibilità di esibirsi in pubblico ad eventi live.**

• **Votare è semplicissimo**: su ogni numero della rivista Classic Rock in edicola sarà presente un coupon cartaceo, nel quale il lettore potrà scrivere a mano il nome della sua band preferita. Il coupon può essere fotografato e inviato via mail a redazione@classicrock.it, oppure ritagliato e inviato in busta chiusa a: Redazione Classic Rock - Sprea Editori, via Torino 51 – 20063 Cernusco sul Naviglio (Milano). Il lettore potrà votare solamente le band presentate nel numero di Classic Rock nel quale si trova il coupon sopraccitato; farà fede il numero dell'uscita stampato sul coupon stesso.

ATTENZIONE! Qualsiasi sistema illecito che verrà ravvisato nel sistema di voto da parte di un utente, renderà automaticamente nullo il voto stesso.

Maggiori informazioni su **stonemusic.it/bandcontest**

FABIO DEMILIO

Alan Sorrenti al Piper Club di Roma nel 1972.

Aria Progressiva

IL COFANETTO **THE PROG YEARS** RACCOGLIE I PRIMI QUATTRO ALBUM DI **ALAN SORRENTI** IN VERSIONE RIMASTERIZZATA, CON L'AGGIUNTA DI UN QUINTO DISCO DI INEDITI E RARITÀ. È L'OCCASIONE PER RIPERCORRERE L'INIZIO DEL SUO VIAGGIO, TRA NAPOLI, ROMA, LONDRA, L'AFRICA E SAN FRANCISCO…

{ Testo: **Paolo Carnelli** }

C'era una volta Napoli, città bagnata dal mare, groviglio di vicoli, di culture e di sapori, protesa verso il futuro ma attenta al suo passato. All'inizio degli anni 70, un manipolo di giovani si riunisce periodicamente nella casa di un amico comune. Il vinile suona sotto la puntina e le cuffie girano tra i presenti: Third Ear Band, Kevin Ayers, Tim Buckley, Pink Floyd. Musica nuova, strana, particolare, che i ragazzi vivono con passione, discutendone insieme e scambiandosi le loro impressioni. Di quel gruppo fanno parte anche Alan e **Jenny Sorrenti**, nati da madre (cantante) gallese e padre (pittore) partenopeo. La casa è dell'artista e fotografo **Umberto Telesco**: fa la spola tra Napoli e Londra, creando un suggestivo ponte culturale destinato a durare nel tempo. "A Napoli – ricorda Jenny Sorrenti – non è possibile adagiarsi. All'epoca c'era un forte movimento di quei pochi elementi come **Lino Vairetti**, **Gianni Leone** o mio fratello Alan, che volevano cambiare radicalmente la situazione. Ci conoscevamo tutti e mutuavamo una grande voglia di presentarci al mondo".

Parigi, 1972: da sinistra, Alan Sorrenti con Albert Verrecchia (Albert Prince nei credits di ARIA) e Jean-Luc Ponty.

Una ventata di Aria nuova

L'8 giugno del 1972, ARIA segna il debutto di Alan Sorrenti nel mercato discografico, dove PAWN HEARTS dei **Van der Graaf Generator** ha appena scalato le classifiche attestandosi sulle 800.000 copie vendute. È il frutto della ricerca portata avanti in solitaria tra Napoli e Positano, dove vengono incise le prime cassette, chitarra acustica e voce. "Ricordo che trasmisero in radio la cassetta di *Aria*, registrata in camera mia. All'epoca c'era la voglia di dare spazio a qualcosa di diverso". E ARIA è indubbiamente qualcosa di diverso, almeno per il pubblico italiano. Il primo Alan Sorrenti è un artista difficile da catalogare, fautore della voce/strumento alla maniera di **Tim Buckley**, capace di concepire dal nulla una suggestiva suite di oltre venti minuti, che fornisce il titolo all'opera. La sua proposta musicale genera subito una grande curiosità: «Ciao

Il cofanetto THE PROG YEARS BOX contiene i primi quattro album di Alan Sorrenti in versione rimasterizzata più un quinto Cd di demo e rarità.

L'importanza di essere alti e secchi…

Nel 1973 il sassofonista dei Van der Graaf Generator, David Jackson, prese parte alle registrazioni di COME UN VECCHIO INCENSIERE. Nel disco, l'apporto di Jackson si limita a degli interventi di flauto in due brani, *Serenesse* e *Oratore*, ma nel tour di supporto all'album, pianificato a maggio, David entrò a far parte della band di Sorrenti insieme agli altri ospiti presenti sul disco, a cui si aggiunsero Tony Esposito (batteria e percussioni), Mario D'Amora (pianoforte e tastiere) e Roberto Ciotti al basso ("Venni reclutato due giorni prima della partenza da Tony Esposito, con cui mi vedevo sempre a piazza Campo de' Fiori a Roma. Una sola prova e via…"). Ancora oggi Jackson ha un ricordo tutto sommato piacevole di quell'esperienza, nonostante qualche situazione imbarazzante creata dal fatto che molto spesso, data la sua presenza, i concerti finivano per essere frequentati più dai fan dei VdGG che da quelli di Sorrenti. "Ricordo molto bene Francis Monkman, lo chiamavamo 'karate man' perché era fissato con l'aikido: scendeva dal tour bus mettendosi subito ad esercitarsi nell'atrio dell'albergo, come i giapponesi… non so se hai presente, tutte queste pose incredibili, mentre le altre persone gli passavano accanto facendo finta di niente. E poi mia moglie Sue s'innamorò di Alan. Credo ci fosse un'attrazione magnetica, lei pensava che lui fosse un uomo fantastico e affascinante, con una voce angelica… alle donne piacciono queste cose, ma fortunatamente io e mia moglie eravamo già sposati. A lei negli anni 70 piacevano anche altri musicisti, come Jim Morrison o Julian Cope, l'importante è che fossero alti e secchi…".

2001» inizia a parlare del giovane cantautore di confine, che incide per la Harvest, proprio l'etichetta inglese che aveva già pubblicato Pink Floyd, Deep Purple, Barclay James Harvest, Syd Barrett, Third Ear Band e Quatermass. "Alan Sorrenti – scrive Marco Ferranti su «Ciao 2001» – ha detto un giorno: 'Ora voglio fare un disco'; e ha iniziato, con la massima libertà, a registrare. Poi la sua sensibilità gli ha suggerito un nome: Jean-Luc Ponty; con tutti i suoi bagagli è partito per Parigi e dopo poco eccolo in sala di registrazione a duettare con il favoloso violino di Jean-Luc. Prima di ogni giudizio critico sorge l'immagine dell'artista nuovo, di consueti limiti espressivi tecnici, artistici frantumati per far coincidere il più possibile la musica, il canto con l'uomo. Come per accusare l'aguzzino nulla è più vero della voce vera e terribile della sua vittima, così per cantare del mondo di oggi nulla è meglio della voce di un suo figlio vivo e vero, attraversato da tutte le passioni, le paranoie, il primitivo senso del mistero di ogni cosa, il profondo senso dell'autocritica e il contrastante egocentrismo: e Alan Sorrenti è tutto questo, come tutto ciò è la sua musica. Un disco veramente unico, nel tempo stesso scorrevole e unito come un fiume, e studiato e cesellato come un mosaico; la costruzione strumentale non ha precedenti, con le infinite variazioni crea per la voce incredibile di Alan spazi vastissimi, pieni di suggestioni e atmosfere ora rarefatte, sognanti, bucoliche, ora nervose, opprimenti".

In viaggio verso Londra

Il successo di ARIA portò la casa discografica a chiedere a Sorrenti di rientrare subito in studio (i prestigiosi Island e Sound Technique di Londra, dove avevano registrato, tra gli altri, Pink Floyd, Jethro Tull e Genesis) per un sequel che uscirà nella primavera del 1973. L'album, intitolato COME UN VECCHIO INCENSIERE ALL'ALBA DI UN VILLAGGIO DESERTO, a cui avrebbe dovuto partecipare anche **Robert Fripp**, vede la presenza di alcuni ospiti di rilevanza internazionale come la violinista **Toni Marcus**, il chitarrista e tastierista **Francis Monkman** (Curved Air) e il fiatista **David Jackson** dei Van der Graaf Generator, che si erano improvvisamente sciolti qualche mese prima. "COME UN VECCHIO INCENSIERE ALL'ALBA DI UN VILLAGGIO DESERTO – ricorda Sorrenti – nacque a Londra e si materializzò negli studi dove solitamente registravano gli Incredible String Band; trovare una similitudine tra me e questa band è apparentemente impossibile ma più in profondità esiste e naturalmente non ha spiegazioni razionali come del resto molte delle scelte fatte a quei tempi. Io, musicista "giovane e antico" di quell'inizio decennio, mi muovevo creativamente attraverso associazioni assolutamente non lineari. Lavoravamo con Roger Mayer, potevamo registrare giorno e notte e abitavamo a King's Road in un appartamento". La recensione di COME UN VECCHIO INCENSIERE a cura di Enzo Caffarelli, pubblicata nel giugno del 1973 su «Ciao 2001», testimonia la diffidenza che la critica inizia ad avere per il "personaggio" Sorrenti: "Credo che Alan Sorrenti sia uno di quei personaggi su cui ci si troverà costantemente in disaccordo, pronti ad esaltarlo da una parte come il personaggio più nuovo e importante fuoriuscito dalla nostra scena, o come un discreto musicista, dall'altra, ma abile mistificatore prima di ogni altra cosa. […] Se il carattere peculiare del personaggio risiede nell'aver ribaltato il concetto tradizionale dell'uso della voce, per primo in Italia, seppure sulla scorta di illustri esempi stranieri (Tim Buckley, Shawn Phillips, lo stesso Peter Hammill), Alan si conferma altresì compositore eccellente, al di là dell'uso (e dell'abuso, in più di un'occasione) dei suoi indiscutibili mezzi vocali. Naturalmente non tutto è farina del suo sacco: la presenza di gente matura, di solisti capaci di qualsiasi improvvisazione e variazione al suo fianco, gli consentono una coralità espressiva intelligente e affascinante. Nel primo album era il solo Jean-Luc Ponty l'uomo di "punta"; qui sono presenti un Dave Jackson in grande forma, che alle fughe rabbiose del sax preferisce quelle più dolci ma non meno inquietanti di uno splendido flauto (*Serenesse* ed *Oratore*)". Nonostante nelle intenzioni di Sorrenti ci fosse l'idea di rendere stabile la line-up allestita per il disco e il tour di COME UN VECCHIO INCENSIERE, in realtà una volta esaurite le date promozionali previste ognuno andò per la propria strada.

L'Africa e San Francisco

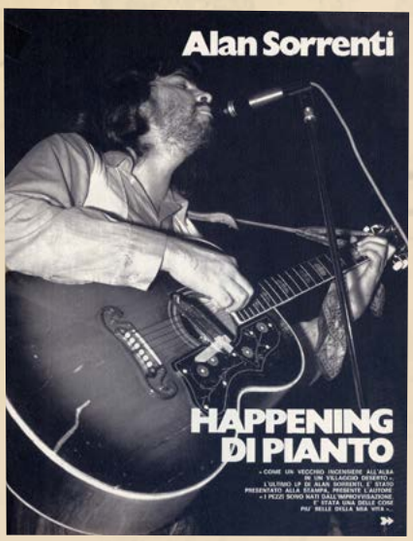
È indubbiamente un merito, quello del cofanetto THE PROG YEARS, di aver abbinato ai primi due album di Sorrenti, unanimemente considerati espressione del progressive rock (o del pop

Tim Buckley e la Luce

Il telefono squilla in un tardo pomeriggio di giugno. La conversazione con Alan è subito amichevole e caratterizzata dalla giusta commozione nel guardare indietro, all'inizio di una lunga carriera discografica. Dell'uomo che era arrivato anche a rinnegare i suoi primi passi artistici non c'è più traccia: "Per me fare prog non è qualcosa che appartiene solo al passato: quando scrivo ci torno spesso ancora oggi, è la mia base essenziale. E il motivo è che in quella fase ero completamente libero da qualsiasi schema, non ero ancora entrato nell'ingranaggio dello show business con tutte le sue sfaccettature".

Che effetto ti ha fatto riascoltare il contenuto di THE PROG YEARS BOX?

Il cofanetto mi ha stupito per tante cose, è molto ricco. Oltre ai primi quattro album c'è il quinto Cd che tra le altre cose raggruppa le versioni inglesi di alcuni brani: alcune registrazioni le avevo assolutamente dimenticate. Mi sono ritrovato con *Vorrei incontrati* in inglese, *Serenesse* in inglese… è stata una bella sorpresa ascoltarsi. La traduzione era buona, la qualità sonora anche, non erano semplici demo. C'è anche il singolo *Le tue radici, Parte I e II*. Uscì nel 1974 con la facciata A cantata e la facciata B suonata solo con il solina. Quindi la bellezza è che nel box c'è anche questo singolo.



Uno dei tanti articoli su Alan Sorrenti pubblicato da «Ciao 2001» all'inizio del 1973.

Si è sempre parlato molto dei tuoi primi due album, ARIA e COME UN VECCHIO INCENSIERE, che rimangono sicuramente i più apprezzati dal pubblico prog, ma anche ALAN SORRENTI e SIENTEME sono due ottimi dischi…

In realtà dopo COME UN VECCHIO INCENSIERE non avevo molta scelta, perché più estremo di così non potevo andare. All'epoca alcune persone erano sicure che dopo ARIA avrei semplificato la mia proposta, invece sentivo che dovevo andare oltre. Il terzo album nacque dalla necessità di ritornare al ruolo di cantautore: un ritorno alle radici per poi prendere il volo. Riascoltare SIENTEME invece mi ha fatto riflettere: nonostante sia un album di transizione, alla fine comunque "ci sta", è il frutto di un percorso condiviso. È un album fusion in cui in alcuni pezzi è presente la struttura elaborata del progressive rock.

Tra il terzo e il quarto album cambiano anche le prospettive geografiche: dall'Inghilterra e l'Italia agli Stati Uniti, passando per l'Africa…

Nel 1975 ero andato in Africa per ricercare musica per il corso di etnomusicologia che stavo frequentando al DAMS di Bologna. Quel viaggio si è trasformato in una rivelazione continua, un'esperienza in se stessa. Incredibilmente, sono riuscito veramente a registrare un festival musicale alle due di notte in un villaggio sconosciuto in mezzo al deserto. La fortuna è stata che si trattava di un villaggio di giovani studenti che studiavano a Parigi e avevano l'orgoglio di trasmettere la loro cultura. Tornai a casa con dentro questa esperienza ritmica visionaria… il paesaggio, gli orizzonti senza confini, il mal d'Africa che iniziava a farsi sentire. Quel ritmo doveva per forza essere espresso in qualche modo e ci fu un nuovo stacco, San Francisco con SIENTEME.

La title-track di quell'album presenta una line-up molto particolare: Mike Howlett dei Gong al basso, Corrado Rustici alla chitarra, Gianni Leone alle tastiere…

La registrazione di *Sienteme* fu il frutto di una situazione particolare e un pochettino casuale, per la verità. Gianni Leone era legato come me al produttore Corrado Bacchelli e collaborava un po' con tutti in quel periodo. Si è trattato di una situazione anomala che però tutto sommato è andata bene, considerando l'ego degli artisti coinvolti: se Gianni ad esempio se ne fosse uscito fuori con una cosa alla Emerson sarebbe stata un'altra cosa. Invece è venuto fuori un sound quasi minimalista che a me piace molto. Tant'è che con la mia band stiamo pensando di riproporla dal vivo in maniera molto fedele all'originale, riprendendo proprio quello spirito e quel sound.

Un altro brano molto bello di quel disco a mio avviso è *Seagull Song*…

Pensa che in questi giorni mentre parlavo con la mia band stavo dicendo che vorrei suonare anche *Seagull Song*. È una canzone che può essere molto elaborata, può sconfi- →

FABIO D'EMILIO

«Gli anni 70? Era un fiume che scorreva, delle volte ci stavi dietro e delle altre volte no. Era tutto ancora allo stato selvaggio»

Gli alfieri dei primi due album di Sorrenti: il violinista Jean-Luc Ponty e, a destra, il sassofonista David Jackson nel 1973.

FABIO DEMILIO

italiano) dell'epoca, anche i due lavori successivi. Perché ALAN SORRENTI (1974) e SIENTEME, IT'S TIME TO LAND (1976) non solo contengono degli episodi notevoli, ma sono il frutto di un percorso artistico che ha una sua consequenzialità. Del resto, dopo due album caratterizzati dalle lunghe suite da cui prendevano il titolo, sarebbe stato inutile ripetersi: "Dopo COME UN VECCHIO INCENSIERE non avevo molta scelta: più estremo di così non potevo andare. Il terzo album nacque dalla necessità di ritornare al ruolo di cantautore, un ritorno alle radici per poi prendere il volo". Non è un caso che ALAN SORRENTI venne registrato agli studi Chantalain di Roma, con la supervisione di **Mark Harris** e con il fido **Tony Esposito** alla batteria e percussioni, ma senza altri ospiti di grido. Tra i solchi si avverte il desiderio di catturare le suggestioni folk e psichedeliche provenienti dalla West Coast americana, un po' il discorso che gli stessi **Saint Just** di Jenny Sorrenti stavano portando avanti con il loro secondo album, LA CASA DEL LAGO, pubblicato sempre su Harvest nel 1974. Il risultato, perlomeno in alcuni brani come *Ma tu mi ascolti*, con la sua lunga coda strumentale, *Microfoni assassini* o l'iniziale *Un viso d'inverno*, caratterizzata dai vocalizzi finali, è indubbiamente interessante e suggestivo. Il caso volle, però, che il successo di vendite arrivasse soprattutto grazie alla riproposizione del classico della canzone napoletana *Dicitencello vuje*, composto nel 1930 da Rodolfo Falvo e Enzo Fusco. È un singolo spartiacque: la critica musicale accusa Sorrenti di alto tradimento e lui radicalizza il suo percorso musicale tornando a guardare fuori dall'Italia. Quella che sembra una svolta improvvisa, in realtà è il risultato di un cammino prima di tutto intimo e personale: "Nel 1975 andai in Africa per ricercare musica per il corso di etnomusicologia che stavo frequentando al DAMS di Bologna. Quel viaggio si è trasformato in una rivelazione continua, un'esperienza in se stessa. Tornai a casa con dentro questa esperienza ritmica visionaria... il paesaggio, gli orizzonti senza confini, il mal d'Africa che iniziava a farsi sentire. Quel ritmo doveva per forza essere espresso in qualche modo e ci fu un nuovo stacco, San Francisco con SIENTEME". Il quarto album di Alan esce nel 1976. Ancora musicisti nuovi (tra tutti il fenomenale batterista **Steve Mitchell**) e la voglia stavolta di provare a cortocircuitare Napoli, Africa e America, la presenza di una sezione fiati e delle percussioni che fanno intuire il prossimo step. La disco music incombe, è questione di una manciata di mesi, il prog è pronto per la pensione. C'è ancora tempo, però, per episodi pregevoli come *Island Queen* o la straordinaria *Seagull Song*: "Vorrei riproporla dal vivo. È una canzone che può essere molto elaborata, può sconfinare, aprirsi di più. Ci immagino qualche aggiornamento, naturalmente senza distaccarsi troppo dallo spirito originario". Lo spirito in fin dei conti c'è sempre stato. Tra il 1972 e il 1976 per Alan Sorrenti non è stato calcolo ma semplicemente viaggio. Sono stati gli anni prog.

nare, aprirsi di più. Ci immagino qualche aggiornamento, naturalmente senza distaccarsi troppo dallo spirito originario.

Come lavoravi in studio in quegli anni?
In studio ho sempre adottato una certa apertura, diciamo che spesso si creava insieme, ma qualche volta mi perdevo. Ad esempio, su *Aria* c'era un violoncellista bravo [Antoine Jean Bonfils, *ndr*] e a un certo punto gli ha preso la mano. Per fortuna è intervenuto Corrado Bacchelli e ha detto freniamoci, fermiamoci qui. Corrado interveniva e metteva ordine in studio e questo mi serviva in quel periodo. Però la chiarezza di base l'avevo: ero molto attento all'aspetto melodico e armonico. Con Tony Esposito invece stavo tranquillo perché eravamo sulla stessa lunghezza d'onda, la batteria dei primi King Crimson, alla McDonald & Giles, quel tipo di batteria frammentaria che piaceva anche a lui. Poi c'era Umberto Telesco: partecipava alla produzione musicale e ne aveva il diritto, perché i vari Tim Buckley e Incredible String Band li ho conosciuti grazie ai dischi che lui faceva arrivare da Londra. Diciamo che in studio era un lavoro d'insieme, ognuno si poteva ritagliare un proprio spazio e ruolo.

Di tutti i musicisti con cui hai collaborato in quegli anni, i vari Francis Monkman, Jean-Luc Ponty, David Jackson, Tony Markus, quale ricordi con più affetto?
Sicuramente David Jackson, che ho avuto anche il piacere di rincontrare nel 2014. Oggi siamo entrambi più solitari di prima, o magari forse semplicemente più soli. Abbiamo fatto dei live assieme molto belli. Lo ricordo con molto piacere.

La domanda che ti avranno già fatto tante volte: quali erano i tuoi riferimenti e le tue influenze dal punto di vista vocale? Si è parlato molto di Tim Buckley, di Peter Hammill…
Premesso che quando ero in studio cantavo come volevo e come mi piaceva e sperimentavo volentieri, di punti di riferimento ne avevo tanti. Tra le mie influenze ci metto anche i Velvet Underground, probabilmente lì ho cominciato a sognare di sperimentare e di cantare in un certo modo, di fare musica "sperimentale". Poi a un certo punto ho sentito Tim Buckley. La luce è stata quella. Dopo sono andato per i fatti miei, ma la luce è stata quella, ed era necessaria. Mi piaceva anche la lirica di Leonard Cohen. Mi piaceva la Incredible String Band, un folk che oggi potremmo definire molto progressive, non so all'epoca come lo chiamassero. Ascoltavo cose molto diverse tra loro. Un'altra band che mi piaceva molto erano i Family, eppure Roger Chapman non aveva niente a che vedere con la mia voce. Però a me interessava quel richiamo alla classicità perché c'era il violino ma soprattutto mi piaceva tantissimo questo suo andare in una specie di orgasmo vocale ed emotivo, perché mi sentivo simile a lui anche se la mia voce non lo era. E questo spiega anche perché ho fatto esperienze musicali diverse. A Tim Buckley volevo essere fedele almeno in una cosa: ogni album che lui faceva era diverso. Ha iniziato come cantautore, poi con STARSAILOR ha intrapreso una esperienza elettronica vocale entusiasmante; poi è andato a fare LORCA, è entrato nel jazz in una maniera anche un po' tenebrosa, un po' dark, per poi rinascere con BLUE AFTERNOON in cui si è messo a fare il blues… Per quanto riguarda Hammill, dovevamo essere invisibilmente collegati, io e Peter, visto che tra noi c'erano molte affinità nell'uso della voce. I Van der Graaf Generator erano molto innovativi e tra le mie band preferite dell'epoca insieme ai King Crimson. Peccato non esserci mai incontrati.

Tutti i 45 giri pubblicati da Alan Sorrenti dal 1972 al 1976.

Sei stato uno dei pochi artisti italiani a incidere per la EMI/Harvest, insieme ai Saint Just di tua sorella Jenny. Come erano i tuoi rapporti con la casa discografica?
Senz'altro avevo molta più libertà di oggi. Ho voluto scegliere quel tipo di etichetta perché per me rappresentava un certo tipo di musica. In questo fu molto importante Corrado Bacchelli. Calcola che quando feci ascoltare ARIA alla EMI, il direttore artistico si rifiutò di pubblicarlo e non mi fecero il contratto. Poi non so cosa sia successo, ma il direttore è stato licenziato. Per un certo periodo erano più loro che seguivano noi piuttosto che il contrario, perché non è che ci capissero molto di quello che stava succedendo musicalmente in Italia, fu una cosa più istintiva da parte loro. Poi c'erano le radio: mi ricordo che fecero ascoltare la cassetta di *Aria* che avevo registrato da solo con la chitarra acustica in camera mia. La voglia di dare spazio a qualcosa di diverso c'era.

A proposito di cassette e di demo, nel quinto Cd del box è presente anche un pezzo completamente inedito, Sai amore, in cui ci sei solo tu al piano e voce…

Quella è stata la sorpresa più grande. Figuriamoci se non ricordavo i brani in inglese, pensa questo. Doveva essere a cavallo tra *Le tue radici* e SIENTEME, un periodo in cui iniziavo a cantare e suonare il piano, dopo essere stato molto legato alla chitarra acustica. Con *Sai amore* ho attraversato tre fasi durante l'ascolto. Prima l'imbarazzo nel sentire una semplicità così minimale, con un testo di sette parole che durano tre minuti, ma del resto era tipico all'epoca fare così nel prog, andava benissimo. Poi dall'imbarazzo sono passato a capire che ero arrivato a toccare le mie corde originarie, e così entra l'altro stato più emozionale del cuore. Poi si è aggiunta la memoria che fa da filtro: le emozioni dell'ascolto ora sono diverse, ma non necessariamente in meno, in più, perché ho aperto delle porte di cui avevo perso la chiave. Comunque *Sai amore* era un'idea di canzone ben chiara. Proprio prima di sentirci mi sono preso un appunto in cui ho scritto "Voglio completare *Sai amore*". Ormai è uscita, ora la voglio completare!

Il che ci porta all'inevitabile domanda sul futuro: concerti, nuovi album…
Dal vivo farò senz'altro qualcosa, magari insieme a Jenny e ai suoi Saint Just dato che nel loro nuovo disco PROG EXPLOSION AND OTHER STORIES ci sono due brani miei, *Vorrei incontrati* e *Sienteme*, che cantiamo insieme. Ad esempio, il 2 agosto saremo al Trieste Summer Festival, però ora ho l'obiettivo di ultimare il mio nuovo album. Sto scrivendo in una maniera diversa, molto più libera, senza schemi legati al mainstream, tenendo solo conto che ho una vibrazione da trasmettere. Sto scrivendo delle canzoni. Non sapendo che budget avrò a disposizione sto facendo attenzione che sia chiara la song, senza perdermi nel sound design. Questo mi ha portato a essere molto più puntiglioso… ecco i famosi limiti che amplificano la creatività. Voglio fare quest'album perché ho voglia di trasmettere dei pensieri e delle emozioni. Quello che c'è finora mi piace alla grande, ma non bisogna mollare l'energia, non bisogna trascurare i dettagli: il leone attacca sempre con la stessa forza, sia l'avversario che la mosca.

LA CHITARRA PER OGNI STAGIONE

Abbiamo incontrato il genio della sei corde: **Al Di Meola**. Colui che quando la fusion era ancora agli albori, accese la miccia dei **Return to Forever** con la sua chitarra infuocata. Dopo cinquant'anni di carriera, Di Meola confessa di essere per la prima volta felice di fare musica…

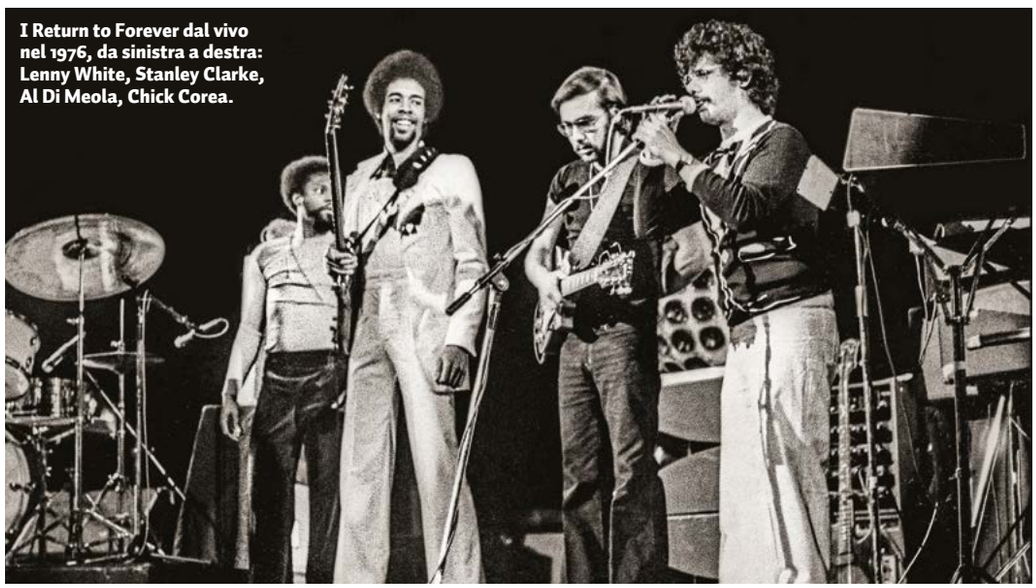
Testo: **David West** Ritratti: **Ben Wolf**

Al Di Meola era ancora uno studente del Berklee College of Music quando **Chick Corea** lo invitò a entrare a far parte della band proto fusion **Return to Forever** insieme al bassista **Stanley Clarke** e al batterista **Lenny White**. Tra il 1974 e il 1976 la band pubblicò tre album – WHERE HAVE I KNOW YOU BEFORE, NO MYSTERY e ROMANTIC WARRIOR – tutti caratterizzati dalla prodigiosa chitarra di Di Meola, entrò in classifica e fece dei musicisti delle star. Il chitarrista si lanciò nella sua carriera solista nel 1976, con LAND OF THE MIDNIGHT SUN, confermando nel corso degli anni la sua versatilità e la sua inarrivabile tecnica, a prescindere dal tipo di repertorio che era chiamato a suonare. Nel 1977 fu il turno della fusion energetica di ELEGANT GYPSY; negli anni 80 ecco l'incontro/scontro con John McLaughlin e Paco de Lucía a base di flamenco al fulmicotone; poi il nuovo millennio ha visto Di Meola confrontarsi con la musica del compositore argentino Astor Piazzolla. Nel 2013 è arrivato addirittura un album tributo ai Beatles, ALL YOUR LIFE, registrato a Abbey Road. "Mi sono sentito come un bambino di cinque anni che va a Disney World per la prima volta nella sua vita", ha confessato Di Meola. Il suo ultimo album, OPUS, dimostra ancora una volta che quando ha in mano una chitarra, elettrica o acustica, non ce n'è per nessuno.

Il nuovo album di Al Di Meola, OPUS (2018).

Hai affermato recentemente che OPUS è il primo album che sei stato felice di registrare. È vero?
Nella vita c'è sempre un sacco di conflittualità, c'è molto caos e roba del genere. Per molto tempo, la musica ha rappresentato per me un modo per nascondermi ed evitare di confrontarmi con tutti questi aspetti poco piacevoli della vita. Ma stavolta non è stato così, perché mi sono appena sposato e ho avuto un bambino con una ragazza tedesca. Quello che ne è scaturito è stato qualcosa di completamente nuovo e differente rispetto al passato: non avevo mai pensato di poter comporre in un contesto familiare, mi ero sempre dovuto isolare e mi ero messo volontariamente in una condizione di difficoltà per poter essere creativo. Non a caso ci sono un sacco di scrittori e di artisti che hanno trovato un grande stimolo dalla miseria in cui versavano e dalle difficoltà personali. Personalmente è stata tutta una serie di eventi a restituirmi la tranquillità. In qualche modo, questo ultimo album è diverso da tutti gli altri: anche gli altri mi piacciono, ma questo ha qualcosa di speciale, e probabilmente dipende dal fatto che ora mi sento meglio e che la mia vita è migliore.

> "Cercavamo di mettere insieme il rock con alcuni elementi jazz e classici, era questo l'obiettivo della fusion. Prima di noi non c'era ancora niente di simile, perché tutto era o rock o pop o jazz."

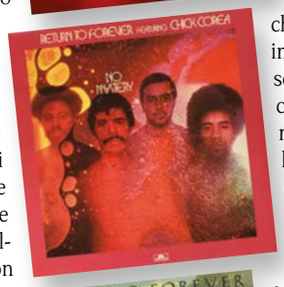

I Return to Forever dal vivo nel 1976, da sinistra a destra: Lenny White, Stanley Clarke, Al Di Meola, Chick Corea.

DICK BARNATT/REDFERNS/GETTY IMAGES

Ti eri un po' crogiolato nello stereotipo dell'artista maledetto?
In un certo senso sì. Non mi piace essere torturato o sentirmi torturato, ma dopo un po' ho iniziato a pensare: "Be', se questo è l'unico modo in cui riesco a pubblicare dei dischi e a suonare dal vivo…", ok, che sia. Sei costretto a vivere sull'orlo della depressione e alla fine diventa la normalità. Avevo quasi paura di non essere in grado di produrre niente ora che ero felice, niente dello stesso livello di quanto avevo prodotto in precedenza. Ma non è stato così.

Al Di Meola: uno dei pionieri della fusion.

Come hai lavorato a OPUS?
Si tratta di un vero e proprio disco solista: ho fatto tutto da solo. Ci sono alcuni pezzi dove sono presenti degli ospiti qua e là, ma in linea di massima sul 90% dell'album suono solo io: chitarre, basso, percussioni, sovraincisioni... la cosa più complicata sono le parti arpeggiate, è molto complicato per chiunque suonare queste parti quando le scrivo sul pentagramma. Trovare qualcuno in grado di suonarle, pagarlo e poi insegnargli a suonarle richiede un'enormità di tempo. Perciò ho eliminato questa parte del lavoro e ho fatto tutto da solo, perché il risultato è migliore e così non mi fa perdere tempo. Quando fai così, riesci a rasentare la perfezione, mentre quando sono coinvolti altri musicisti non sempre è possibile essere perfetti, ma se sono molto bravi, possono succedere delle cose incredibili. Possono mettere in gioco qualcosa di inaspettato, qualcosa che rende magico ciò che hai scritto. È il segreto di un grande concerto. Mi sarebbe piaciuto portare in tour i brani di OPUS per un po' e poi andare in studio a registrare, ma non ne ho avuto la possibilità perché avevo già pianificato esattamente quando comporre e quando registrare il tutto. Con PURSUIT OF RADICAL RHAPSODY (2011) invece è stato diverso: siamo stati in tour per un anno e poi siamo entrati in studio. In ogni caso, i Beatles non sono andati in tour prima di registrare SGT. PEPPER'S o MAGICAL MYSTERY TOUR, non hanno mai suonato quei brani dal vivo, eppure sono ugualmente due album fantastici. Questo per dire che poi l'unica cosa importante è il risultato finale.



I tre album di Di Meola's con i Return to Forever, dall'alto in basso: WHERE HAVE I KNOW YOU BEFORE (1974), NO MYSTERY (1975) e ROMANTIC WARRIOR (1976).

È complicato trovare dei musicisti adatti quando devi andare in tour?
Sì, è molto complicato. Il problema è che a volte riesci a trovare un grande musicista che però non è capace a improvvisare, o non riesce a sostenere le ritmiche sincopate. Ci sono musicisti che possono leggere qualsiasi cosa ci sia su uno spartito, ma non riescono ad andare oltre, non riescono a uscire fuori da ciò che è scritto sul pentagramma perché non sono abituati a farlo, è qualcosa che non gli appartiene. Trovare qualcuno che abbia una grande tecnica sullo strumento, che sappia suonare bene, che abbia il feel giusto e possa starti dietro quando ci sono le parti sincopate senza andare fuori tempo è veramente complicato. Ma è esattamente ciò di cui ho bisogno. Qualcuno che sappia leggere la musica, che abbia studiato, ma che porti con sé anche l'esperienza di strada.

Il ritorno dei Return to Forever nel 2008, da sinistra a destra: Al Di Meola, Chick Corea, Stanley Clarke, Lenny White.

GARY MILLER/FILMMAGIC/GETTY IMAGES

Da dove viene questa tua attitudine ai ritmi sincopati?
È come se fossi nato a Cuba: ho una predisposizione naturale per i ritmi latini. È qualcosa che non è possibile imparare: o ce l'hai nel sangue o non ce l'hai, è un dato di fatto. Ci sono altri musicisti che non sono di Cuba che hanno questa predisposizione, ad esempio Steve Gadd, Chick Corea o Herbie Hancock: riescono a girare intorno al tempo della canzone senza modificarlo, a danzare intorno al tempo, suonando raramente sul battere. Quando ero un ragazzo a New York ho frequentato diversi club latino-americani, e questa esperienza deve avermi segnato. Mi sono reso conto solo successivamente di avere questo dono, questa capacità innata... perché puoi studiare e provare quanto vuoi, ma non è qualcosa che si può imparare. O ce l'hai o non ce l'hai. Ovviamente volevo andare ad ascoltare la musica rock e pop, ma tra un concerto e l'altro mi infilavo dentro questo club che si chiamava The Corso, a New York City. Andavo là da solo, con tutti questi uomini in giacca e cravatta, e le donne eleganti, vestite per ballare la salsa. Osservavo le big band ed ero completamente parte del loro sound. Già c'erano band in ambito rock che stavano fornendo una versione edulcorata di quelle sonorità, come i Santana: avevano inserito le percussioni per richiamare le atmosfere latine, ma il modo in cui Carlos suonava la chitarra non aveva niente a che fare con quel tipo di cultura musicale. Praticamente non faceva altro che suonare la chitarra rock su delle ritmiche latino americane. È molto diverso da quello che faccio io.

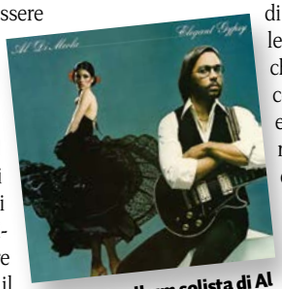
Un percorso che sembrerebbe aver trovato la sua massima espressione con la tua collaborazione con John McLaughlin e Paco de Lucía...
Assolutamente. L'ispirazione reciproca tra noi tre, e con Paco in particolare, è stata qualcosa di fantastico. Lui è cresciuto con il flamenco e l'ha portato a un livello a cui non era mai arrivato in precedenza. La sua influenza su di noi è stata enorme. Credo di averne beneficiato più di tutti perché avevo già una predisposizione per le ritmiche sincopate. Ci siamo integrati alla perfezione e questo per John era manna dal cielo, perché quando era il suo turno di andare in solo aveva alle spalle le nostre chitarre che gli fornivano una base ritmica da paura.

Quando tre musicisti del genere suonano insieme può nascere un po' di competizione?

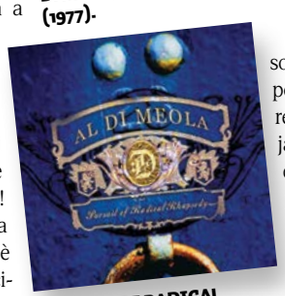
JON SIEVERT/MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

Il trio delle meraviglie, da sinistra a destra: Al Di Meola, Paco de Lucía, John McLaughlin.

All'inizio era tutto tranquillo, come un gioco… ma poi durante l'ultimo tour che abbiamo fatto è iniziata a diventare una questione personale. Ognuno di noi pensava a come uccidere l'altro durante il prossimo assolo… "Ah sì? Credi di essere il solo a saper fare una cosa del genere? Guarda qui, figlio di puttana!". Il pubblico a mano a mano che il tour andava avanti ci vedeva sempre più ai ferri corti. John in particolare voleva dominare sugli altri. Essendo il più anziano del gruppo, questo lo portava a sentirsi superiore rispetto a me e a Paco e a farcelo pesare. Ma quando si trattava di suonare, a volte gli abbiamo rotto il culo e lui non l'ha presa bene! Altre volte lui ci ha massacrato, quindi si è trattato di una cosa reciproca. È stato fantastico.



Il secondo album solista di Al Di Meola, ELEGANT GIPSY (1977).



PURSUIT OF RADICAL RHAPSODY (2011).

C'era competizione tra le prime band fusion?

C'era molta competizione, ma apprezzavamo molto quello che facevano gli altri. Ero un grande fan dei Weather Report, soprattutto della prima incarnazione, quelle successive non mi piacevano tanto. A parte quella finale con Jaco, che tutti adoravano. Proprio in quel periodo siamo andati in tour insieme, perché HEAVY WEATHER e il mio secondo album solista, ELEGANT GIPSY, sono stati pubblicati la stessa settimana del 1977. La Columbia Records decise di mandarci in tour insieme e così abbiamo condiviso circa cinquanta date. Con Jaco eravamo molto amici, aveva suonato sul mio primo album solista ancora prima di entrare a far parte dei Weather Report. Uscivamo insieme tutte le sere e ci sedevamo al bar con Joe Zawinul per ascoltare tutte queste storie incredibili. Era molto bello.

Il primo album di Al Di Meola, LAND OF MIDNIGHT SUN (1976).

Ti consideri più un musicista fusion o un musicista jazz?

Un musicista fusion, senza dubbio. Cercavamo di mettere insieme il rock con alcuni elementi jazz e classici, era questo l'obiettivo della fusion. Prima di noi, prima di BITCHES BREW di Miles Davis, non c'era ancora niente di simile, perché tutto era o rock o pop o jazz. Quando è uscito BITCHES BREW, questa gigantesca jam session di musicisti, è stata una rivelazione. Ci aspettavamo qualcosa di simile al jazz, ma Miles era influenzato anche dal rock. Si vestiva come un musicista rock e non voleva assolutamente suonare il jazz del passato, quindi reclutò una serie di jazzisti che fossero abbastanza giovani e aperti mentalmente da espandere i confini del proprio strumento e suonare sopra dei groove. C'era poca musica scritta in realtà, era una sorta di jam infinita, all'epoca ci piacevano molto le jam lunghe. Poi però i musicisti che facevano parte di quella band sono andati ognuno per la sua strada, McLaughlin e Chick e Herbie e Keith Jarrett. Keith, ad esempio, ha deciso di suonare in acustico, da solo o in trio. Herbie si è dato al funk. Chick è diventato il miglior compositore tra loro. Prima della nascita dei Return to Forever, John aveva dato vita alla Mahavishnu Orchestra, che rappresentava l'incontro più fragoroso tra il rock e il jazz, grazie anche alla presenza di grandi musicisti come Billy Cobham e Jan Hammer. È in quel momento che Chick ha pensato di formare la sua band elettrica. Sono successe delle cose incredibili in quel periodo, era tutto molto eccitante.

Ci sei rimasto male quando i Return to Forever si sono sciolti?

Ero impaurito. E anche deluso. Sapevo che Chick era poco lucido come persona. Da una parte c'è il musicista genio, dall'altra c'è la persona influenzata da tutte le stronzate di Scientology. Ha preso un sacco di decisioni sbagliate a causa della sua fede in Scientology. Alla fine gli hanno fatto il lavaggio del cervello, non era più in grado di prendere una decisione senza appoggiarsi alla filosofia di Ron Hubbard. Avremmo potuto pubblicare altri dieci o quindici album come ROMANTIC WARRIOR, sempli-

Al Di Meola è pronto a partire con le sue chitarre verso nuovi obiettivi musicali.

cemente suonando insieme ogni tre o quattro anni. Quando abbiamo firmato con la Columbia, avevamo un contratto fantastico. Ma lui dopo il primo disco con la nuova etichetta ha sciolto il gruppo. Poi l'ha rimesso in piedi con sua moglie Gayle Moran, che cantava, e un'enorme sezione fiati: ovviamente tutti si sono chiesti cosa stesse succedendo nella sua testa. È stata una situazione irritante. Ci sono stati vari tentativi di *reunion* ma sono durati solo poche settimane. L'ultima volta è stato nel 2008: siamo partiti con il piede giusto e c'era l'idea di fare un nuovo disco e poi portarlo in tour, ma ha mandato all'aria pure quello. È sempre molto combattuto e instabile nel portare avanti le cose, è come quello che un giorno è grasso, poi si mette a dieta e diventa scheletrico… e poi diventa di nuovo grasso. Passa da un estremo all'altro. La cosa che mi dispiace di più dei Return to Forever è che non siamo mai arrivati dove meritavamo di arrivare. Eagles, The Allman Brothers, Rolling Stones… tutti quanti avevano dei problemi al loro interno che li avrebbero potuti spingere a dire "fanculo, non voglio più suonare con quel tizio. Ormai sono ricco, me ne vado". Ma poi subentrava del sano realismo che li portava a tornare sui propri passi: "Aspetta un attimo, cosa stiamo facendo? Il nostro è un marchio importante, i fan ci adorano. Non possiamo deludere così tante persone". Con i Return to Forever avremmo potuto proseguire con le nostre carriere soliste esattamente come abbiamo fatto e riunirci di tanto in tanto. Ma purtroppo avevamo questa mania religiosa da parte di Chick e del suo management che ci tagliava le gambe. Mi dispiace soprattutto per Lenny e Stanley che ora sono in difficoltà.

C'è stato un contenzioso legale tra te e Corea dopo l'ultima *reunion*, non è vero?

Il fatto è che lui è diventato estremamente ingordo, non si è reso conto che era come se si riunissero i Beatles della fusion. Senza contare il fatto che se Chick e Stanley sono tornati a parlarsi è stato tutto merito mio: erano vent'anni che non si rivolgevano più la parola, da quando Stanley aveva lasciato Scientology. Comunque, dopo che avevamo fatto questo tour e avevamo avuto un grande successo, ho scoperto che stava segretamente pianificando una serie di concerti in trio jazz con Stanley e Lenny. Hanno cercato di tenermi all'oscuro di tutto, ma a mano a mano che il tempo passava dopo la fine del tour ho iniziato a capire che c'era qualcosa di strano: perché ci eravamo fermati invece di cavalcare l'onda del rinnovato interesse da parte del pubblico nei confronti della band? Poi Stanley mi ha detto che Chick si stava intascando tutti i soldi del live che avevamo pubblicato in Dvd e in Cd, e non stiamo parlando di una cifra irrisoria. Così sono stato costretto a chiamare il mio avvocato, perché era assurdo che noi tre venissimo trattati come se fossimo dei semplici comprimari e non dei musicisti che facevano parte del gruppo a tutti gli effetti. Forse questo poteva essere vero nel '74, nel '75 o nel '76, ok lo era, ma dopo ho venduto sei milioni di dischi, ho ricevuto dei dischi d'oro e ho un seguito planetario. Ho venduto più dischi io di Corea, ma ci sono voluti gli avvocati per ricordarglielo. Non siamo mai andati in tribunale, ma se ci fossimo andati probabilmente avrei ottenuto dieci volte di più di quello che mi spettava di diritto. Alla fine mi sono accontentato di ricevere la mia parte e basta.

> Non mi piace essere torturato o sentirmi torturato, ma dopo un po' ho iniziato a pensare che fosse l'unico modo per pubblicare dei dischi e suonare dal vivo. Sei costretto a vivere sull'orlo della depressione e alla fine diventa la normalità. Fortunatamente con OPUS le cose sono andate diversamente

Quando nel 1976 hai debuttato come solista con LAND OF THE MIDNIGHT SUN eri nervoso al pensiero di dover comporre da solo del nuovo materiale?

Non è facile essere obiettivi, perché in quel periodo sono accadute così tante cose, molte delle quali buone e altre decisamente strane… dovrei scrivere un libro, prima o poi. In ogni caso tra le cose buone c'è il fatto che a un certo punto Chick ci propose di pubblicare ognuno un album solista. All'epoca non riuscivo bene a capire il motivo di questa scelta, dato che non avevo mai pensato di iniziare a comporre musica per conto mio, ma tutti gli altri erano molto eccitati dall'idea. Ricevetti un'offerta dalla Columbia Records e lo stesso giorno i Return to Forever firmarono un contratto multimilionario con la stessa etichetta discografica. Vivevo ancora a casa con i miei: tornai a casa e dissi a mio padre: "Papà, guarda questi assegni! Ho firmato due contratti con la Columbia!". Avevo solo vent'anni. Quando si è trattato di pubblicare il mio primo album non ero molto a mio agio ma è diventato il disco di debutto di maggior successo pubblicato dalla CBS nel 1976. Con il secondo album ho iniziato a capire come muovermi: ELEGANT GIPSY (1977) è diventato il mio più grande successo ed è ancora il mio disco più conosciuto. Però da allora sono passati più di quarant'anni e penso di essermi evoluto molto come compositore. Sono cresciuto come persona e credo di essere cresciuto anche come autore.

ABBONATI SUBITO!

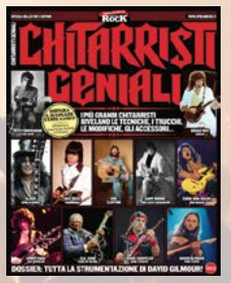
SCONTO DEL **26%** 1 anno 6 numeri

44,00€ invece di ~~59,40€~~

VERSIONE DIGITALE IN OMAGGIO!

Potrebbero interessarti anche:

Classic Rock
44,90€ sconto del 37%



Chitarristi Geniali
9,90€ su www.sprea.it

Sei già abbonato? Rinnova ora! **Per te c'è uno SCONTO del 31%** (2 numeri omaggio)

PERCHÉ ABBONARSI:

- Prezzo della rivista bloccato per un anno
- Sicurezza di ricevere tutti i numeri

SCEGLI IL METODO PIÙ COMODO PER ABBONARTI:

CHIAMACI E ATTIVEREMO INSIEME IL TUO ABBONAMENTO

•TELEFONA al N. 02 87168197
Dal lunedì al venerdì dalle ore 9,00 alle 13,00 e dalle 14,00 alle 18,00. Il costo massimo della telefonata da linea fissa è pari a una normale chiamata su rete nazionale in Italia.

•ONLINE www.sprea.it/prog

•FAX invia il coupon al N. 02 56561221

•POSTA Ritaglia o fotocopia il coupon seguendo le istruzioni a lato e inviacelo insieme alla copia della ricevuta di pagamento via fax o mail (abbonamenti@myabb.it).

•CONTATTACI VIA SKYPE/WHATSAPP

abbonamenti.sprea

3206126518
valido solo per i messaggi

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA. nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Tagliare lungo la linea tratteggiata - Puoi anche fotocopiarlo per non rovinare la rivista

COUPON DI ABBONAMENTO

Sì! Mi abbono a Prog

Riceverò 6 numeri a soli 44,00 euro anziché ~~59,40~~ euro con lo sconto del 26%

❑ Inviate Prog al mio indirizzo:

Cognome e Nome _____

Via _____ N. _____

Località _____ CAP ☐☐☐☐☐ Prov. ☐☐

Tel. _____ email _____

❑ Scelgo di pagare così:

☐ Con bonifico IBAN IT40H0760101600000091540716 - intestato a Sprea S.p.A.

☐ Con il bollettino intestato a Sprea S.p.A. Via Torino 51, 20063 Cernusco S/Naviglio (MI) conto postale N° 000091540716

☐ Con carta di credito: ☐ Visa ☐ American Express ☐ Diners ☐ Mastercard

Numero ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

Scad. (mm/aa) ☐☐☐☐ Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito ☐☐☐

Firma _____

❑ Regalo Prog (quindi non speditelo al mio indirizzo sopra) a:

Cognome e Nome _____

Via _____ N. _____

Località _____ CAP ☐☐☐☐☐ Prov. ☐☐

Tel. _____ email _____

Il beneficiario del tuo abbonamento riceverà una mail dove gli verrà comunicato il regalo

Compila, ritaglia e invia questo coupon in busta chiusa a:
Sprea S.p.A. - Servizio abbonamenti - Via Torino 51, 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI)
oppure invialo via mail

Accetto di ricevere offerte promozionali e di contribuire con i miei dati a migliorare i servizi offerti (come specificato al punto 1 dell'informativa privacy): ❑ SI ❑ NO

Accetto che i miei dati vengano comunicati a soggetti terzi (come indicato al punto 2 dell'informativa privacy): ❑ SI ❑ NO

OFFERTA VALIDA SOLO PER L'ITALIA

The Great Escape

SONO PASSATI 24 ANNI DA QUANDO I **MARILLION** HANNO PUBBLICATO BRAVE IL 7 FEBBRAIO 1994, DA MOLTI CONSIDERATO UN CLASSICO NON ABBASTANZA CELEBRATO. LA BAND PARLA DI QUESTO CONCEPT ALBUM: DALLA SUA INTRIGANTE ISPIRAZIONE ALLA REGISTRAZIONE IN UN CASTELLO… AGLI ATTRITI CHE SEGUIRONO.

Testo: **Dave Everley**

Steve Hogarth non ha mai scoperto il nome della "ragazza che non saltò". In realtà non si ricorda nemmeno quando ne sentì parlare per la prima volta. Fu sicuramente verso la metà degli anni 80, quando faceva ancora parte del gruppo How We Live. Hogarth ne sentì parlare a una trasmissione radiofonica; la storia di come la polizia trovò una ragazza adolescente che vagava in uno stato confusionale e perduta sul ponte Severn, situato tra l'Inghilterra e il Galles. Il ponte attirava gente desiderosa di farla finita dal momento della sua inaugurazione nel 1966, una calamita per le anime tormentate come la ragazza senza nome. Si rifiutò di dare le proprie generalità alla polizia, addirittura non volle parlare. La polizia dovette fare un appello alla radio e in tv per avere informazioni, così Hogarth scoprì la vicenda. "Pensai: sembra la prima pagina di un giallo. Buttai giù due righe e me ne dimenticai".

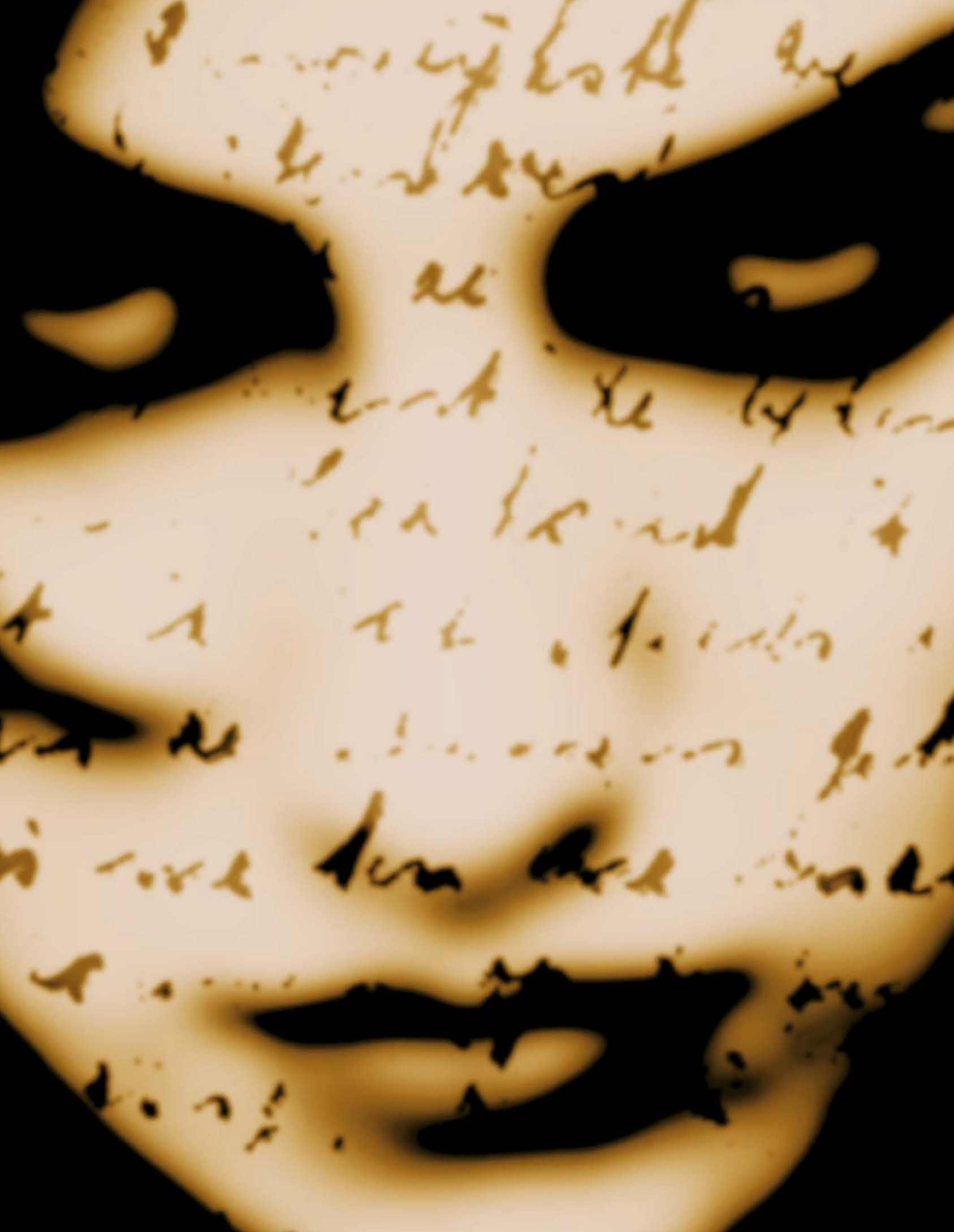
Ma non andò proprio così. La storia della "ragazza che non saltò" rimase profondamente impressa nella sua mente, galleggiando a livello inconscio, senza emergere in superficie e senza scomparire del tutto. Fu solo nell'estate del 1992 che Hogarth ebbe modo di ripensarci seriamente. A quel punto era diventato il cantante dei Marillion da qualche anno e mentre il gruppo si apprestava a comporre del nuovo materiale decise di raccontare ai suoi compagni quella storia, che sarebbe diventata la spina dorsale del disco che divenne BRAVE: quello che diede una svolta decisiva alla loro carriera. Avrebbe determinato il loro futuro, anzi se i Marillion ne hanno uno è proprio grazie a quel progetto!

Li fece avvicinare come gruppo e, al contempo, provocò una frattura irreparabile con la loro etichetta storica, la EMI, che ebbe anche la conseguenza diretta di allontanare una buona parte del loro pubblico. Li mise su una strada lunga e tumultuosa che li avrebbe condotti a dove sono ora. All'epoca tutto sembrava una grossa scommessa persa, oggi possiamo affermare tranquillamente che si tratta di uno dei grandi concept album degli anni 90 e di un capolavoro sottovalutato. In un'epoca in cui l'idiozia era al potere, fu un faro di intelligenza e profondità. La storia della ragazza sul ponte Severn poteva essere letta come una metafora dei Marillion al contrario. La ragazza non saltò mai… i Marillion sì. "BRAVE fu il momento in cui i pezzi del puzzle andarono al proprio posto tutti insieme", racconta Hogarth. "Diventammo un altro gruppo con me al suo interno… il gruppo che siamo ora".

Nonostante il tempo trascorso, il ricordo è vivido nelle loro menti. D'altronde da poco c'è stata l'attività frenetica al Racket Club

«Se ti piacevano i Marillion, era qualcosa che non dicevi in giro. Era come se ti fosse capitato qualcosa di terribile»

Ian Mosley



(il loro studio e base operativa nella periferia di Aylesbury) per preparare e inviare le copie fresche di stampa del vinile in formato speciale del disco. Hogarth, il tastierista Mark Kelly e il batterista Ian Mosley, parlano a turno. Il chitarrista Steve Rothery ci raggiunge al telefono e il bassista Pete Trewavas via Skype, entrambi all'estero. Il primo per un concerto solista, il secondo impegnato in un progetto misterioso a Baltimora negli Stati Uniti. "Ne sentirete parlare a breve", ci spiega enigmaticamente.

Come è giusto, BRAVE prese forma proprio in questa sede, sebbene qualche piano di sotto, quasi un quarto di secolo fa, nel Racket Club originale. "Ricordo che andavamo, io e Steve H, a suonare la sera tardi", spiega Mark Kelly, "e la prima parte dell'album nacque proprio durante una di quelle session notturne". Per meglio arrivare al cuore di quello che avrebbe segnato una svolta nella carriera del gruppo, bisogna capire ciò che era accaduto prima. Hogarth si era unito al gruppo nel 1989, dopo che il cantante originale, Fish, ne era uscito. Questa nuova collaborazione partì alla grande con SEASON'S END nello stesso anno. Fu, in parte, un atto di sfida. "Molti si aspettavano che noi fallissimo senza Fish", dice Kelly. "Ma eravamo davvero eccitati all'idea di essere al lavoro e tutto accadde molto velocemente. Non abbiamo nemmeno avuto il tempo per riflettere su che tipo di gruppo volessimo essere a quel punto".

> «La casa discografica era molto eccitata per il potenziale commerciale della voce di Steve. Pensava a Mike and the Mechanics e ai relativi singoli di successo»
>
> **Pete Trewavas**

La loro etichetta, la EMI, invece, aveva delle idee piuttosto chiare. Loro pensarono che la provenienza pop di Hogarth avrebbe spinto il gruppo in una direzione più commerciale. "Se ti piacevano i Marillion, era qualcosa che non dicevi in giro", spiega Ian Mosley, "era come se ti fosse capitato qualcosa di terribile".

Per il successivo album, HOLIDAYS IN EDEN, la EMI pensò di utilizzare il pro-

EMI/MARILLION ARCHIVE

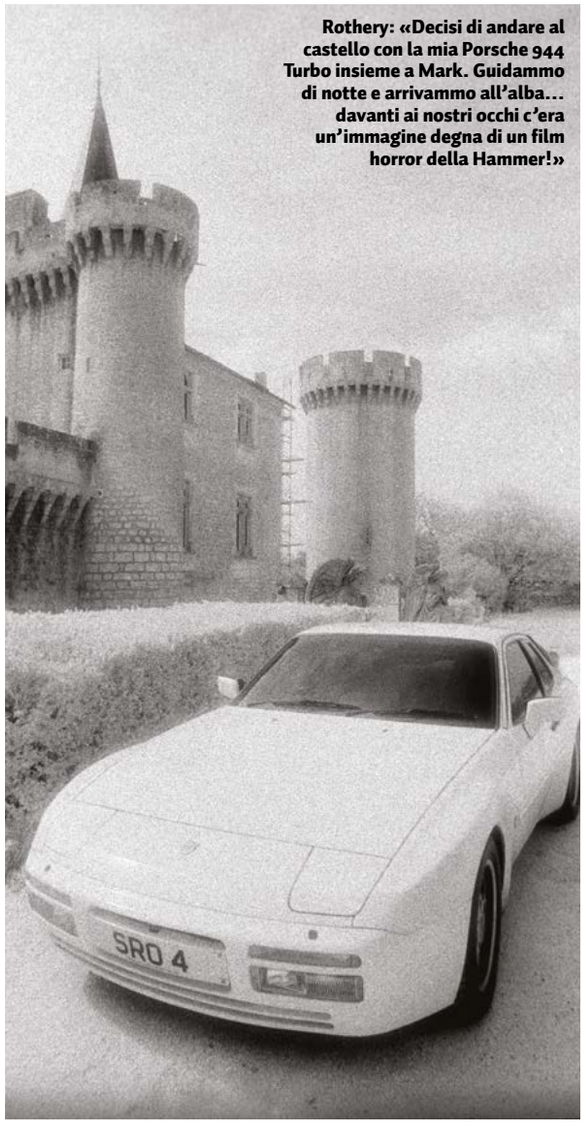
Marillion, da sinistra a destra: Steve Rothery, Ian Mosley, Pete Trewavas, Steve Hogarth, Mark Kelly.

duttore di Mike and the Mechanics, Chris Neil. "La casa discografica era molto eccitata per il potenziale commerciale della voce di Steve", ci racconta Pete Trewavas. "Stavano pensando a Mike and the Mechanics e ai singoli di successo". Produrre a comando questi hit si dimostrò più difficile del previsto, ovviamente. L'onda emotiva di SEASON'S END era ormai passata e il divario tra le due anime del gruppo diventava evidente. Prosegue Kelly: "Con HOLIDAYS IN EDEN dovemmo ricominciare da capo, e il problema era che a Steve H piaceva lavorare velocemente, al ritmo di una canzone al giorno, mentre noi eravamo più meticolosi, preferendo aspettare che un brano maturasse anche per sei mesi prima di tornarci su e vedere se l'idea ci convinceva ancora".

"Fu un'assurda situazione", dice, ridendo, Steve Hogarth.
I diversi *modus operandi* causarono attrito e a un certo punto si arrivò addirittura a mandare il cantante a casa mentre il gruppo continuò a lavorare alla musica. "Questo creò un po' di tensione", racconta Kelly. "Sembrava ancora che fossimo noi quattro e lui, che non riuscissimo ancora a diventare una singola unità". HOLIDAYS IN EDEN non riuscì a trasformare i Marillion nei nuovi Mike and the Mechanics. L'album arrivò al settimo posto della classifica inglese ma ne uscì abbastanza in fretta. Non arrivò al grande pubblico che la EMI sperava raggiungesse, mentre i fan del gruppo non furono entusiasti per il nuovo sound più luccicante. "Potresti quasi dire che, per alcuni aspetti, fosse una specie di Marillion-lite, tipo la Coca Cola leggera", suggerisce Pete Trewavas. Dopo dieci anni nel mondo della musica, i Marillion avevano imparato una lezione preziosa. Ribadisce Rothery: "Tentammo la via suggerita dalla EMI, cercammo di realizzare un disco più commerciale ma non funzionò. Quindi pensammo: facciamo quello che ci piace e basta, venderà o non venderà... almeno saremo artisticamente soddisfatti".

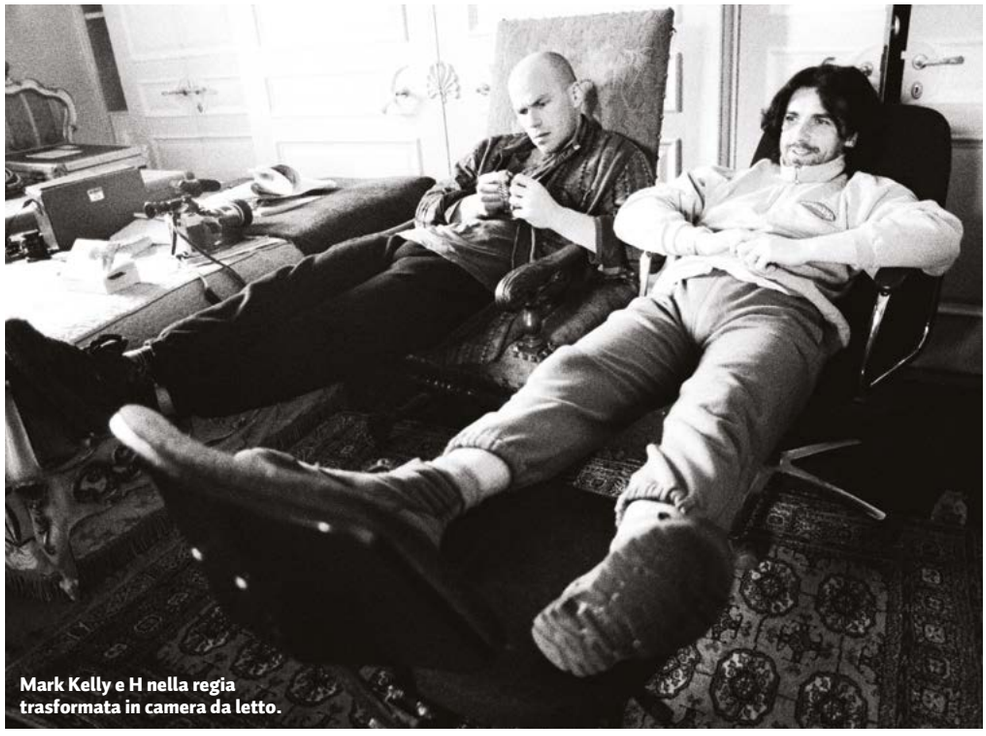
«Ero sempre più appariscente, simile a Jean-Paul Gaultier all'esterno ma sempre più perso dentro»
Steve Hogarth

La prossima mossa sarebbe stata andare nella direzione opposta. Se HOLIDAYS IN EDEN era stato un disco veloce e luccicante, il nuovo album sarebbe stato tutto il contrario. Tra i due cambiarono parecchie cose significative nel mondo dei Marillion. Alcune sotto il loro controllo e altre no. Una mossa fondamentale fu quella d'introdurre nuove attrezzature nel vecchio Racket Club, usando i soldi anticipati per il prossimo disco. Kelly ricorda: "L'etichetta era assolutamente contraria all'idea. Abbiamo spiegato: ci servirà per realizzare più album in futuro. Fu sicuramente una buona mossa. Praticamente ci permise di essere pronti per quando la EMI ci liquidò". L'occasione di registrare in un castello vero, nel sud della Francia, aiutò a cambiare il corso della loro storia. Il castello, situato a Marouatte, nella regione del Dordogne, era di proprietà di Miles Copeland, presidente della IRS, loro etichetta americana, e fratello di Stewart, batterista dei Police... altrimenti le spese sarebbero state troppo alte. Dice Hogarth: "Ci piacque l'idea di registrare in una casa per tenere bassi i costi, trovare buone vibrazioni per lavorare. Pensammo che sarebbe stata una vera avventura e che ne sarebbe uscito un risultato interessante". Così, nel febbraio del 1993, i Marillion con tutta la loro attrezzatura si trovarono diretti verso il sud della Francia per registrare il loro album *grezzo e veloce*. "Io guidai con Mark per tutta la notte", ricorda Rothery. "Siamo arrivati appena dopo l'alba, vedevi il castello sulla collina e sembrava uscito da un film della Hammer Film Productions, la casa cinematografica britannica di film horror". Il produttore Dave Meegan allestì l'attrezzatura, necessaria per registrare, nel grande salotto gotico e la sala controlli dall'altra parte del castello, nella camera da letto principale. "Il grande letto a baldacchino era ancora lì", racconta Dave. "Così ci piazzai tutta la mia roba attorno". Non avrebbero iniziato a registrare senza un minimo di preparazione. Avevano già dei riff e una sequenza di accordi per



Rothery: «Decisi di andare al castello con la mia Porsche 944 Turbo insieme a Mark. Guidammo di notte e arrivammo all'alba… davanti ai nostri occhi c'era un'immagine degna di un film horror della Hammer!»

I Marillion durante le sessioni di registrazione al castello.



Mark Kelly e H nella regia trasformata in camera da letto.

B/W IMAGES FROM VOLUME TWO OF STEVE ROTHERY'S *POSTCARDS FROM THE ROAD* PHOTO DIARIES. VOLUME ONE IS AVAILABLE AT WWW.MARILLION.COM/SHOP/MERCH/POSTCARDSFROMTHEROAD.HTM

quelle che sarebbero diventate *The Great Escape* e *Hard As Love*, parzialmente scritte a Aylesbury. Rothery aveva composto per la nascita di sua figlia l'intro del pezzo di chiusura, *Made Again*.

Dice Rothery: "BRAVE fu il primo disco scritto a cinque mani. Fu la prima volta che dovemmo metterci sotto sul serio e, trattandosi di un concept, dovemmo tutti capire ciò che stavamo cercando di fare".

Galeotta fu l'idea del concept di Hogarth: "Avevo scritto una canzone, che divenne *Living With The Big Lie*, su ciò a cui noi esseri umani riusciamo ad abituarci. Siamo concepiti in modo da abituarci a qualsiasi cosa, a prescindere da quanto sia oscena. Rimaniamo scioccati anche la seconda volta, ma poi, alla terza, diamo la cosa per normale. Quest'idea mi riportò alla storia della ragazza sul ponte e la trasmissione radiofonica. A tutti è sembrata da subito un'ottima idea, come se avessi offerto loro un dolce prelibato: ne prendiamo un po', grazie!". Il gruppo aveva già tentato il concept album con l'opera di maggiore successo, MISPLACED CHILDHOOD del 1985, che aveva, di fatto, salvato la

MARILLION ARCHIVE

«BRAVE fu il primo disco scritto a cinque mani, e, trattandosi di un concept, dovemmo tutti capire ciò che stavamo cercando di fare»

Steve Rothery

DOPPIO SENSO

La storia del doppio finale di BRAVE

Il sesto album dei Marillion è sicuramente quello più cupo della loro carriera. Paradossalmente per un lavoro così oscuro, un input per la sua realizzazione è arrivato da un contesto diametralmente opposto. La versione in triplo vinile dell'album, infatti, contiene un finale "nascosto": mentre la versione in Cd si conclude con l'ottimismo di *Made Again*, il terzo vinile ha al suo interno un solco nascosto che permette di accedere a un finale "alternativo", in cui si sente il rumore dell'acqua, a far intendere che la protagonista si sia lanciata dal ponte. "È stata una mia idea", spiega Mark Kelly. "E come tutte le buone idee, in realtà non è mia, ma l'ho copiata ai Monty Python. Quando ero piccolo avevo una copia di THE MONTY PYTHON MATCHING TIE & HANDKERCHIEF (1973) che aveva un doppio solco: quando mettevi giù la puntina del giradischi non sapevi esattamente cosa avrebbe suonato". Per realizzare questa idea, i Marillion hanno assoldato il talentuoso George 'Porky' Peckham, il leggendario tecnico del suono famoso per aver inserito dei messaggi nascosti nel "run out groove" degli album su cui ha lavorato, compreso quello dei Monty Python. "In pratica George ha dovuto lavorare manualmente", rivela Kelly. "Ha creato un solco un po' più largo con il finale tradizionale, che al suo interno ne conteneva un altro con il finale alternativo". E qual è il finale preferito da Mark? "Preferisco il finale originale, quello in cui la protagonista sopravvive. Mi piace la resa sonora dell'altro finale, ma obiettivamente sarebbe stato un finale troppo negativo… c'è già parecchia negatività in tutto il resto dell'album".

loro carriera. Se l'idea era sembrata in controtendenza allora, adesso sembrava addirittura suicida. Sempre secondo Hogarth: "Sì, è vero, secondo la logica del momento sembrava un suicidio ma non ce ne fregava un cazzo. Abbiamo capito subito che, infischiarci delle mode e di quanto il mercato si aspettava da noi, era l'unico modo per proseguire". I musicisti e il resto della "truppa" cominciarono a seguire una routine produttiva: colazione, mattina di lavoro, pausa pranzo, ritorno al lavoro, cena, qualche bicchiere di vino, e ripresa serale del lavoro. La prima cosa che registrarono fu la batteria di Ian Mosley.

Per Mosley non fu facile trovare il bandolo della matassa: "Ci mettemmo un bel po' per ottenere il suono che volevamo e sperimentammo parecchio. A Dave Meegan piaceva molto provare, al punto che, di tanto in tanto, pensavo che non avrei voluto risuonare quella parte un'altra voglia per farla meglio". Prosegue Rothery: "Dave cominciò a lavorare con le parti di batteria e andò avanti per giorni e giorni… alla fine cominciammo a pensare che si fosse perso". I giorni diventarono settimane, che cominciarono a sommarsi. Al secondo mese, il gruppo s'innervosì e decisero di convocare Dave per fare il punto della situazione nella sala da pranzo del castello.

Per Hogarth andò così: "Possiamo scambiare due parole? Gli abbiamo confidato che eravamo un po' preoccupati per tutto il tempo che stava impiegando. Lui rispose: possiamo scegliere tra produrre un album come tanti oppure realizzare un capolavoro. Credo che questo lo sia, quindi ditemi cosa volete che io faccia. Noi, tutti in coro, rispondemmo: vogliamo un capolavoro. Quindi non se ne parlò più". Man mano che il lavoro procedeva, le canzoni cominciarono a prendere forma, insieme al concept del disco. Non una singola narrazione lineare, ma una serie di immagini che mostravano come la ragazza arrivò sul ponte. Hogarth ammette che alcune delle canzoni erano autobiografiche per molti versi: *Living With The Big Lie*, *Brave*, e, in particolare, *The Hollow Man*.

"*The Hollow Man* fu una confessione su dove ero io in quel momento. Stavo perdendo il senso della realtà. Ero sempre più appariscente, simile a Jean Paul Gaultier all'esterno ma sempre più perso dentro. Mia moglie mi trovava in posizione fetale per terra in salotto ogni tanto, quando entrava in casa. Era il continuo stare in tour, cercando di essere un buon padre di due bambini piccoli, sentendomi totalmente inadeguato. Almeno così pensai, amavo troppe persone e cose. Volevo bilanciare tutto ciò e produrre un'opera stupefacente che avrebbe riportato in vita il successo del gruppo".

Non tutte le canzoni rientrarono nel concept. Il rock pulsante di *Paper Lies*, che Meegan volle includere per smuovere un po' l'atmosfera generalmente melanconica, fu originariamente scritta dopo la morte del magnate dell'editoria Robert Maxwell; solo in seguito fu modificata per entrare nella narrativa esistente. Per accennare al soggetto, la canzone si conclude con un enorme splash, che il gruppo registrò lanciando un sasso da una zattera fatta in casa all'interno di una caverna vicina al castello. La loro dedizione ai particolari era da ammirare ma la cosa destò tutt'altra reazione nei contabili della EMI.

Rothery: «Dave Meegan all'opera, con Mark alla sua destra e H e Pete sullo sfondo».

"NON È CHE NON VOLESSIMO SPENDERE I SOLDI..."

Nick Mander era il direttore artistico dei Marillion all'epoca di BRAVE.

Nick Mander è stato spesso dipinto come il cattivo nella querelle che ha portato alla realizzazione di BRAVE, perlomeno dal punto di vista dei Marillion. Ma l'uomo che ha gestito il rapporto tra la band e la casa discografica in quel periodo la pensa diversamente: "Lavoravo alla EMI come direttore artistico da parecchio tempo, ed ero riuscito a realizzare anche alcuni dischi di successo con band come gli EMF, quando mi chiesero se volevo occuparmi del nuovo album dei Marillion. Sapevo che erano rimasti traumatizzati dall'uscita dal gruppo di Fish e che stavano cercando di rimettere a posto i pezzi, ma a parte questo non avevo idea di cosa stessero facendo in quel momento". Da ragazzo, Mander era stato un fan di Yes e Genesis, quindi era in grado di capire le idee del gruppo: "Quando mi hanno spiegato che volevano realizzare un concept su questa ragazza mi è venuto subito in mente THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY. È fantastico, ho pensato! Non credo che avrebbero potuto mai fare una cosa simile con un altro direttore artistico". Fu proprio Mander a coinvolgere Dave Meegan come produttore, dato che era sposato con la sua assistente. "Chiesi alla band se era interessata a lavorare con lui, li feci incontrare e andarono subito d'accordo". Ma quando gli viene riportato che non voleva spendere troppi soldi, si mette a ridere. "Se avessimo voluto risparmiare, avremmo mandato il gruppo a registrare in Inghilterra. Invece li spedimmo fino in Dordogna. Non mi sembra che ci fu molta pressione, ma forse mi sbaglio. Sicuramente ci fu un po' di confusione, vennero registrate ore e ore di musica... del resto il disco che avevano in mente di fare era molto complicato. Comunque gli abbiamo consentito di registrare in un castello in Francia, gli abbiamo permesso di girare un film... non penso che si possa sostenere che non volevamo investire nel progetto". Mander sostiene di essersi divertito molto durante la realizzazione di BRAVE, anche se concorda sul fatto che possa aver rovinato i rapporti tra la band e l'etichetta discografica. "Praticamente è stato l'inizio della fine. Non erano una band adatta a far parte del roster della EMI, erano sempre stati alternativi, il che è una cosa positiva. C'era una crisi in atto e probabilmente la realizzazione dell'album ha portato a compimento un processo i cui effetti erano stati sottovalutati. Ma se penso a dove sono ora i Marillion, mi viene da dire che lasciare la EMI è stata la cosa migliore che gli potesse succedere".

Non che la cosa sembrasse importare agli stessi Marillion.

Kelly ricorda: "Non ci dava fastidio che Nick Mander, A&R della EMI addetto al controllo delle tempistiche di produzione, cominciasse a perdere la pazienza per il fatto che non avessimo prodotto molto. L'importante era che non ci staccassero la spina e nessuno di noi pensava che l'avrebbero fatto. Non gli sarebbe convenuto".

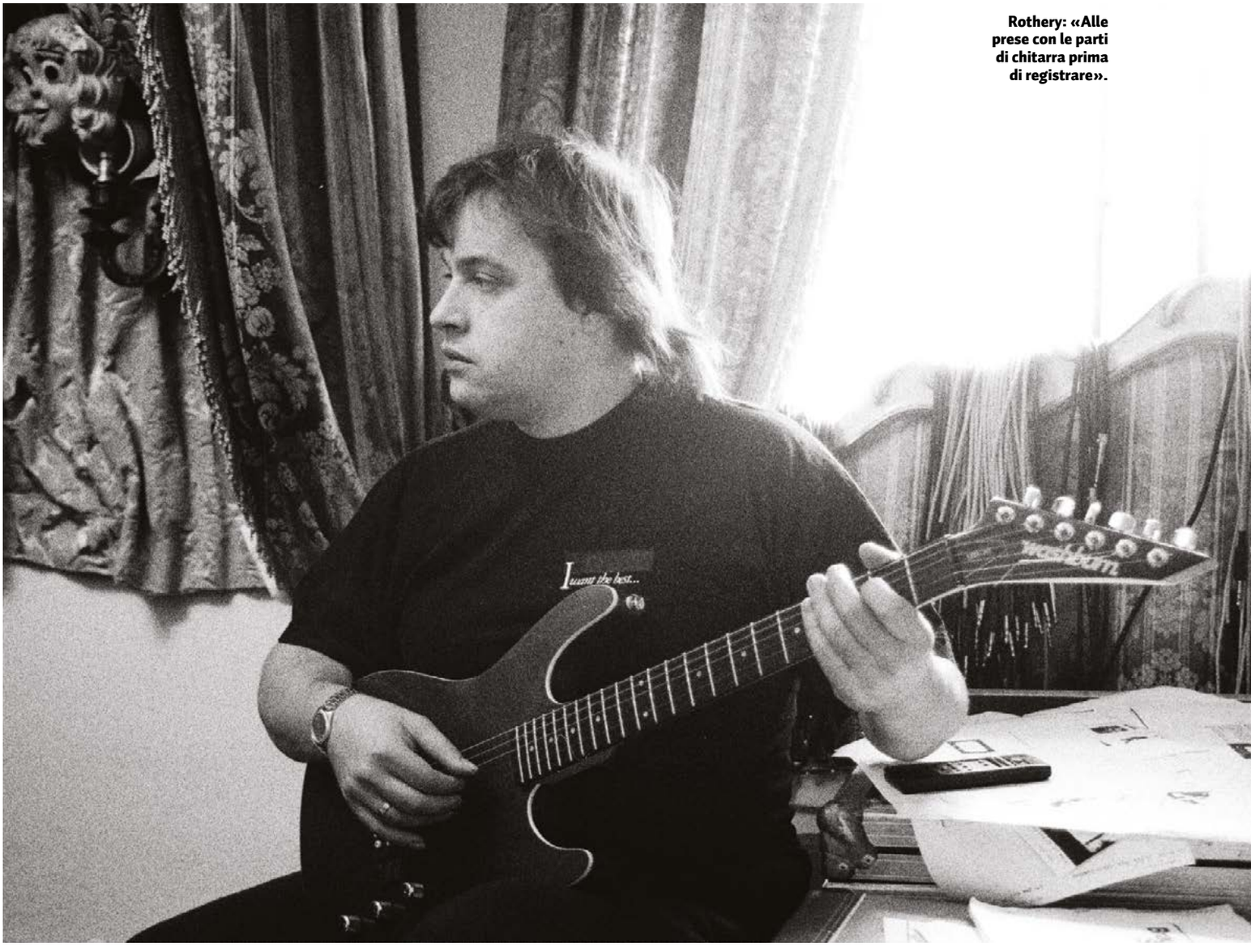
Trascorsero tre mesi in totale a Marouatte, tempo più che sufficiente per realizzare l'album. Ma i Marillion e Meegan erano lontani dalla meta. Continuarono a registrare a Liverpool durante l'estate, negli studi di Parr Street. Negli uffici della EMI a Londra, nel frattempo, continuarono le discussioni su quanto tempo stavano continuando a impiegare per registrare l'album, che nelle intenzioni doveva essere "grezzo e veloce".

Le relazioni cominciarono a diventare tese. I Marillion sostengono che la goccia che fece traboccare il vaso fu quando il gruppo comprò una macchina per il caffè da 30 sterline. In un'altra occasione, Hogarth

B/W IMAGES FROM VOLUME TWO OF STEVE ROTHERY'S *POSTCARDS FROM THE ROAD* PHOTO DIARIES AND THAT VOLUME ONE IS AVAILABLE AT WWW.MARILLION.COM/SHOP/MERCH/POSTCARDSFROMTHEROAD.HTM

disse alla EMI che aveva bisogno di staccare per una settimana. "Per me si trattava di andare via per una vacanza familiare o affrontare un divorzio. Il che sembrava una cosa assolutamente logica da parte di mia moglie. Era come dire: la EMI è impazzita, dicono che non puoi. Così presi il treno e andai negli studi per parlare faccia a faccia con il capo della A&R per dirgliene quattro: 'Lo so che pensate che stiamo lì a prendere il sole, ma stiamo lavorando sodo per realizzare un grande album'".
Hogarth ottenne la sua vacanza, ma la EMI si rifiutò di concedere altro tempo. Volevano un nuovo lavoro e lo volevano in fretta. "La loro teoria era che il disco sarebbe stato finito prima se loro ci facevano fretta, mettendoci sotto pressione", dice Meegan. "Ma per quel genere di opera era naturale avvertire la pressione… tratta proprio di pressione e tensione!". Il gruppo impiegò altri quattro mesi dopo i tre trascorsi in Marouatte. Né Meegan né il gruppo temevano che la situazione fosse fuori controllo, ma Mark Kelly ammette che qualche dubbio occasionale si presentava. "Ricordo che arrivammo alla fine e pensai: 'E se facesse schifo? E se non dovesse piacere proprio a nessuno?'. Esiste la possibilità, dopo averci lavorato così a lungo, che non sei più disposto ad ammettere che potrebbe essere brutto proprio per la quantità di tempo investito".
"Neanche quando lo terminammo capimmo cosa fosse", ripensa Hogarth. "Ricordo di essere stato molto ansioso nell'ascoltare i mix. Era eccitante ma allo stesso tempo pensavo: 'Sembra un po' QUADROPHENIA degli Who o qualcosa del genere. Non so cosa ne penserà la gente'".
Altri problemi stavano per presentarsi all'orizzonte. La EMI non rimase contenta per la quantità di tempo dedicato al disco "grezzo e veloce", che, oltre al ritardo, non era stato certamente economico da realizzare.
Rothery e la EMI: "Alla fine di quei sette mesi, il nostro destino riguardo al futuro con la EMI era già stato scritto. Avevamo realizzato un disco fantastico, rimaneva la speranza che avrebbe avuto abbastanza successo da giustificarne il costo e l'incrinarsi del rapporto con la EMI".
La EMI non era così arrabbiata da evitare di organizzare la festa per il lancio di BRAVE al Planetario di Londra. L'idea era d'invitare i giornalisti e programmatori radiofonici senza dire loro chi avrebbero ascoltato. Per Kelly era una stupidaggine: "Quella fu una vera cazzata da parte della EMI. Praticamente volevano fare credere che si trattasse di un nuovo disco dei Pink

> «Era come alzare il dito medio contro il music business, che replicò prendendoci a calci in culo. Nello stesso tempo ci permise d'intraprendere il nostro percorso indipendente»
> **Steve Rothery**



Rothery: «Alle prese con le parti di chitarra prima di registrare».

La band nel backstage al Forum di Londra, 5 marzo 1994.

Floyd, un vero errore. Pensavano che così avrebbe attirato più gente all'evento, ma, naturalmente, la gente pensò: 'Che cazzo è questo album? Questi non sono i Pink Floyd!'".

Abituati a essere l'oggetto di derisione da parte della stampa specializzata, BRAVE fu sorprendentemente ben accolto. «Q» Magazine ne parlò molto bene, definendolo "oscuro e impenetrabile". A Hogarth piacque molto quella descrizione. "Lo prendo come un complimento". Ma "oscuro e impenetrabile" non equivale solitamente a successo commerciale. BRAVE entrò a malapena tra le prime dieci posizioni, il loro record negativo fino a quel punto. Il primo singolo, *The Hollow Man*, conquistò il trentesimo posto. Il secondo, il più movimentato *Alone Again In The Lap Of Luxury*, non entrò nemmeno tra i primi 50.

A essere sinceri, anche il tempismo dei Marillion non fu dei migliori perché il disco uscì all'apice della scena britpop. Un concept album di 70 minuti, che parla di una ragazza con tendenze suicide, avrebbe sempre fatto fatica a superare nelle classifiche i Blur e gli Oasis. Ma non furono solo i fan del pop che i Marillion non riuscirono ad attirare. L'opera lasciò indifferenti anche una buona parte dei loro fan.

L'idea di Trewavas: "Sapevamo che non era un lavoro immediato. Abbiamo voluto sperare che il pubblico ci avrebbe dato una possibilità e si sarebbe preso un po' di tempo per assimilarlo". Se BRAVE cominciava a creare divisioni tra i fan più fedeli e gli altri, il tour completò l'opera. Il gruppo decise di eseguirlo dal vivo nella sua interezza, con Hogarth che ne interpretava i vari personaggi, nella migliore tradizione di Peter Gabriel. A un certo punto questo significava farsi i capelli con i codini e mettersi un po' di rossetto per diventare la ragazza protagonista. Fu una sfida aperta al pubblico e i Marillion sembravano dire: 'Ci seguirete in questo viaggio?'.

> «Non siamo qui per suonare una bella musica luccicante. Siamo qui per fare qualcosa di diverso e far pensare la gente»
> **Pete Trewavas**

La sensazione di Mosley: "Si percepiva la domanda che aleggiava tra il pubblico, tipo... che cazzo significa tutto ciò? Quando il gruppo usciva per eseguire i bis, canzoni non tratte da BRAVE, il pubblico tirava un sospiro di sollievo e sembrava un concerto completamente diverso".

Né il tour né il disco aiutarono il gruppo ad allargare il loro pubblico, neanche a tenerselo. BRAVE vendette circa 300.000 copie, che oggi sarebbe un buon numero, ma all'epoca fu meno della metà di SEASON'S END, appena cinque anni prima. "Fu decisamente un grande passo indietro dal punto di vista delle vendite", ammette Kelly. La gestazione prolungata, insieme alle sue scarse vendite, fu notata ai livelli alti della EMI, e il capo europeo, Jean-Francois Cecillon, chiamò il gruppo per un incontro.

Il ricordo di Kelly: "Ci disse: dovete darmi un singolo sul prossimo album o è finita. Le sue parole esatte furono: Voglio *Cry Me A River*. Sul seguente AFRAID OF SUNLIGHT tirammo fuori *Beautiful*, la cosa più da singolo che riuscimmo ad escogitare. Non credo che fossimo il gruppo giusto per avere un singolo di successo a quel punto della nostra carriera".

Forse non riuscivano a scrivere hit su commissione, ma di sicuro avevano capito che il lavoro successivo avrebbe dovuto vedere la luce in tempi più stretti. AFRAID OF SUNLIGHT (1995), uscì poco più di un anno dopo BRAVE, ma ormai il danno era fatto e il rapporto con la EMI si chiuse. Prosegue Kelly: "Siamo tornati a essere il gruppo più odiato dai media. Per quanto concerne la stampa mainstream, non meritavamo neanche di esistere. Tutto era tornato come prima". Ciò che avvenne dopo ai Marillion è un'altra storia: un contratto disastroso con l'etichetta indipendente Castle li vide crollare al punto più basso della loro carriera, fino al momento in cui ebbero l'idea di realizzare ANORAKNOPHOBIA (2001) e un tour con i contributi dei fan e, di conseguenza,

BRAVE – IL FILM
Perché non ha funzionato?

Come se passare un sacco di tempo in un castello in Francia a registrare non fosse abbastanza, ecco che i Marillion decisero di spingersi ancora più in là, realizzando un vero e proprio film per promuovere il nuovo album. "Avevamo girato tre videoclip per pubblicizzare i singoli di HOLIDAYS IN EDEN", ricorda Mark Kelly. "E avevamo speso trenta o quarantamila sterline per ognuno. Perciò ci siamo detti: perché stavolta con gli stessi soldi invece di girare dei video non realizziamo un vero e proprio film? Il concept dell'album ci sembrava adatto a essere trasportato sul grande schermo... del resto avevamo tutti visto THE WALL e quindi sapevamo che era possibile realizzare un buon film a partire da un disco rock". Così, con un budget di 120.000 sterline a disposizione ("che erano un po' pochine per un film") i Marillion iniziarono a guardarsi intorno per trovare un regista. Ne sondarono un paio, ma alla fine optarono per il regista cult Richard Stanley. Nato in Sudafrica, Stanley era conosciuto soprattutto per aver realizzato dei video per i Public Image Ltd e per il gruppo gothic rock Fields of the Nephilim. Ma furono soprattutto i due film che aveva girato in precedenza, il fantascientifico *Hardware* e l'horror *Dust Devil* che convinsero i cinque musicisti. "Aveva un taglio cupo che a mio avviso si sposava con le tematiche di BRAVE", conferma Pete Trewavas. "Era un tipo originale, che andava in giro dicendo cose strane... anzi, ora che ci ripenso era decisamente un tipo molto strano". La band non ebbe molta voce in capitolo durante le riprese: "Richard aveva una sua idea in testa e noi ne conoscevamo solo alcune parti, un po' quello che era accaduto tra noi e la casa discografica: in questo caso eravamo noi a sapere solo quello che il regista pensava fosse necessario che noi sapessimo". La protagonista del film era Josie Ayers, la ragazza del ponte. La sceneggiatura ovviamente seguiva la storia dell'album, mostrando le sue disavventure come se fossero dei flashback riconducibili a delle sedute psichiatriche, mentre i Marillion facevano la parte di se stessi. Il problema fu che un film del genere non era la cosa più indicata da utilizzare a livello promozionale, dato che doveva passare il vaglio della censura inglese prima di poter essere distribuito. "All'epoca si parlava molto di come la visione di alcuni film influenzasse il comportamento dei ragazzi, e la censura era particolarmente attenta proprio ai film musicali", ricorda Kelly. "All'inizio non volevano neanche permettere che fosse distribuito, pensavano di buttare via tutto e stop. Poi alla fine hanno tagliato un po' di roba". Oggi i Marillion hanno dei sentimenti contrastanti sul risultato ottenuto: "Ci sono parecchie sequenze che funzionano bene, anche il modo in cui è stato montato e girato trasmette la giusta dose di inquietudine", afferma Steve Rothery. "Ma non poteva avere l'appeal di un vero e proprio film dato il budget disponibile". "Per me non è uscito fuori molto bene", sostiene Kelly. "Non dico che sia colpa di Richard Stanley, perché ha dovuto lavorare con un budget che era davvero ridotto. Secondo me lui era la persona giusta, avrebbe potuto funzionare. Ma non ha funzionato".

L'attrice Josie Ayers è la protagonista del film di BRAVE.

EMI/MARILLION/DIRECTOR: RICHARD STANLEY

creare un nuovo modello, il crowdfunding, che oggi è quasi la norma per tanti gruppi. Ma anche BRAVE ha una sua storia *diversa*. Questo disco "oscuro e impenetrabile" dimostrò col tempo di avere una vita lunga ed è stato rivisitato due volte negli anni, eseguito nella sua interezza sia nel 2003 che nel 2011. BRAVE e Hogarth: "Perdemmo molti fan con questo progetto. Non fu accolto bene. Adesso tutti guardano indietro e dicono: 'Che bello!'… ma nessuno lo diceva quando uscì". Ribadisce Rothery: "Penso servisse un anno o due per arrivare alla gente. Di sicuro, a noi ha fatto capire, e affermare, ciò che vogliamo fare, sperando che piaccia anche a voi, perché questa è la strada intrapresa ormai".

Uno dei motivi per la sua longevità è la musica: non ha fretta e la sua cura per i particolari è la stessa che ha visto il gruppo registrare la caduta di sassi nell'acqua in una caverna nel sud della Francia. Rappresenta anche qualcos'altro: la massima ribellione da parte di un gruppo musicale contro l'oppressione del business. Il riscatto dei sottomessi delle case discografiche in nome della libertà creativa.

Kelly e l'ascolto profondo: "Le persone che ci ascoltano sono disposte a concederci del tempo. Preferiscono dire *diamogli un altro ascolto, forse non l'ho capito bene*… piuttosto che *non l'ho capito, passo a qualcos'altro*". Se l'impatto di BRAVE sembrò trascurabile all'epoca, oggi, invece, sembra una pietra miliare. Ha dimostrato che c'era ancora spazio per una musica intelligente, intricata e concettuale, in classifica. Si può tracciare una linea da quel punto fino a OK COMPUTER dei Radiohead (uscito tre anni dopo) THE OPTIMIST degli Anathema, che ne segue da vicino il viaggio geografico e psicologico, fino a F.E.A.R. degli stessi Marillion, che condivide tante caratteristiche con il suo predecessore.

Trewavas e la diversità dei Marillion: "Non siamo qui per suonare una bella musica luccicante, che potresti già sentire altrove. Siamo qui per fare qualcosa di diverso e scuotere qualche ramo per suscitare il pensiero della gente. Speriamo di esserci riusciti e, magari, di riuscirci ancora".

E la ragazza sul ponte che ispirò l'album? Quella che non saltò? Steve Hogarth ricorda di aver letto che i suoi genitori la riportarono a casa nel West Country. "Penso che la storia ebbe un lieto fine, tutto sommato". Altro non sa, però. Sospetta che potrebbero aver sentito parlare del disco ma non sono mai entrati in contatto con il gruppo. Perché avrebbero dovuto farlo? BRAVE fu una visione fortemente personalizzata di un evento molto traumatico, non il genere di cosa che si vorrebbe rivivere.

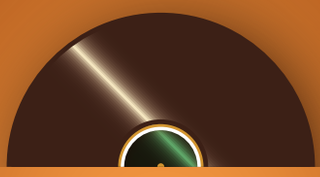
I Marillion compirono il salto per la loro rinascita. Il loro capolavoro oscuro avrebbe avviato una serie di eventi, alcuni dolorosi altri no, che culminarono nella loro definitiva rinascita. Per Rothery era il dito medio sollevato contro l'industria musicale: "Era come alzare il dito medio al music business, che replicò prendendoci a calci in culo, ma al contempo quella scossa ci permise di intraprendere un cammino tutto nostro. Fu responsabile del nostro percorso successivo, di tutta la storia del crowdfunding e della reinvenzione di come un gruppo possa funzionare. È il motivo per cui siamo qui oggi".

Steve Hogarth nel 1994: completamente calato nella parte.

GEORGE CHIN/ICONICPIX

«Si percepiva la domanda che aleggiava tra il pubblico durante i live, tipo… *che cazzo significa tutto ciò?*»

Ian Mosley



COLLEZIONISTA ANTIQUARIO

ACQUISTA
DISCHI IN VINILE LP 45 GIRI
POSTER
RIVISTE MUSICALI ANNI '60-'70
ANCHE INTERE COLLEZIONI

MASSIMA VALUTAZIONE
338 8357195

CARTOLINE DAL FRONTE

Carl Glover rivela un paio di segreti sulla copertina di BRAVE…

L'identità della ragazza trovata in stato confusionale sul Severn Bridge che ha ispirato BRAVE non è l'unico mistero che riguarda l'album. Anche la copertina presenta un ritratto di donna altrettanto enigmatico: né la band, né la persona che si è occupata del design del disco sanno chi sia. Carl Glover è il responsabile dell'artwork di BRAVE. All'epoca lavorava per l'agenzia grafica BSS e aveva collaborato con i Marillion dai tempi di SEASON'S END, il primo album della band con Steve Hogarth. "Ovviamente fummo chiamati in causa nel momento in cui Mark Wilkinson decise di continuare a lavorare con Fish, e cercammo di discostarci da quanto aveva fatto in precedenza", ricorda Glover. "Principalmente utilizzammo delle fotografie, dato che in quel momento andava molto di moda fare così". I musicisti fornirono a Glover un canovaccio del concept, e ci fu anche un incontro tra il grafico e Steve Hogarth per "buttare giù un po' di idee. Ero perfettamente al corrente del contesto visivo dell'album, in particolare riguardo al tema dell'alienazione, che è molto frequente nella musica rock". La foto di copertina fu una scoperta inaspettata. "A quei tempi i fotografi inviavano agli studi grafici dei saggi del loro lavoro che erano molto simili a delle cartoline. Quando vidi la foto mi colpì molto, e il mio capo ebbe l'idea di scriverci sopra. Non mi ricordo da dove prendemmo spunto per questa soluzione grafica, ma il testo sovrapposto alla foto è effettivamente quello di una pagina del *Diario* di Anne Frank, quella del 15 luglio 1944". Glover ricorda anche il nome del fotografo, Michael Johnson, ma non è mai stato in grado di rintracciarlo: "Credo che stesse provando a fare il fotografo ma poi deve aver cambiato completamente vita". E la ragazza della foto? Si è mai saputo il suo nome? "No, non l'ho mai saputo. C'è qualcuno lì fuori che ha la sua faccia sulla copertina di un disco dei Marillion e magari neanche lo sa. Ma è una cosa che accade più spesso di quanto si possa pensare".

Tre versioni di prova della copertina dell'album.

CARL GLOVER

HAI PERSO UN NUMERO DI PROG?
NON PREOCCUPARTI PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!

COD. **CLPR13**

COD. **CLPR14**

COD. **CLPR15**

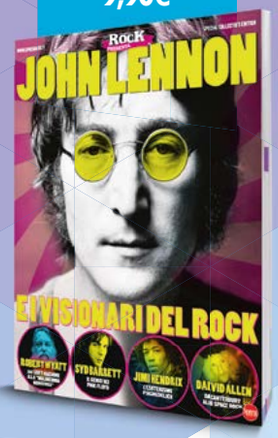
COD. **CLPR16**

COD. **CLPR17**

COD. **CLPR18**

Se leggi PROG, ti possono piacere anche...

COD. CRMO5
9,90€



COD. CRMO6
9,90 €

Completa la tua collezione ordinando gli arretrati a soli 9,90 € cad.

su www.sprea.it/prog
oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

☐	Spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€ 7,00

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data _____ Firma del titolare _____

NOME _____

COGNOME _____

VIA _____

N° _____ **C.A.P.** _____ **PROV.** _____

CITTÀ _____

TEL. _____

E-MAIL _____

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una ✗ quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N. _____

(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. _____ CVV _____

(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

_____

Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International ☐ AMERICAN EXPRESS

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

Pionieri della World Music

L'etichetta Fonè, riferimento internazionale per gli audiofili, pubblica LASSA STA LA MÈ CREATURA per la prima volta in digitale ad alta qualità sonora. Questo album del **Canzoniere del Lazio**, edito nel 1974, ha anticipato quasi di un decennio la World Music.

Testo: **Gerardo Casiello**

Nascita di una storia importante

Nel panorama musicale italiano degli anni 70, il Canzoniere del Lazio è stato di fondamentale importanza. Costituitosi nel 1972 come gruppo di ricerca e riproposta di repertori musicali di tradizione orale, prevalentemente del Lazio, è divenuto in breve tempo uno degli ensemble di punta del Folk Revival promosso dal **Nuovo Canzoniere Italiano** (rivista e gruppo di ricerca); ha incarnato perfettamente lo spirito giovanile della propria epoca, contraddistinto da militanza politica e attitudine alla sperimentazione di nuovi linguaggi. Dopo circa due anni d'intensa attività concertistica il CdL (**Carlo Siliotto**, **Francesco Giannattasio**, **Piero Brega** e **Sara Modigliani**) avverte l'esigenza di andare oltre i confini della riproposta filologica dei repertori, raccolti insieme a Sandro Portelli nelle campagne del Lazio e nelle borgate romane. I membri fondatori Siliotto, Giannattasio e Brega decidono di allargare l'organico per trovare nuove forme espressive, senza abbandonare la tradizione. Esce

Piero Brega mette il collirio a Luigi Cinque nel furgone del CdL a Catania, 1976. Motivo degli occhi arrossati? :-)

MASSIMO LANNI

CANZONIERE DEL LAZIO

Sara Modigliani e si uniscono al trio musicisti provenienti da esperienze jazz, rock e dalla canzone d'autore: **Luigi Cinque**, **Pasquale Minieri**, **Giorgio Vivaldi**, **Gianni Nebbiosi**. Dopo la grande novità dell'introduzione nella musica "colta" dell'organetto diatonico, strumento fino ad allora quasi esclusivamente utilizzato in contesti di tipo rurale, il CdL fa ancora scuola. La sua proposta è musica "popolare" nuova che unisce passato e presente, seguendo un approccio di tipo *bartokiano* senza tralasciare le lezioni di musicisti contemporanei come Frank Zappa, Ornette Coleman e Pink Floyd.

Come già successo a Bob Dylan, fortemente contestato dai "puristi del folk" nel passaggio dalla sua dimensione acustica a quella elettrica, anche il CdL fu attaccato da numerosi membri del Nuovo Canzoniere Italiano. LASSA STA LA MÈ CREATURA è il risultato discografico di un grande lavoro di prove in sala, durato svariati mesi, in cui il Canzoniere riesce in una sintesi perfetta ed equilibrata, creando un prodotto di avanguardia funzionale soprattutto all'attività concertistica. Il gruppo, che si scioglie nel 1978, incide sei album: QUANDO NASCESTI TUNE (Dischi del Sole – 1973), LASSA STA LA MÈ CREATURA (Intingo – 1974), SPIRITO BONO (Intingo – 1976), CANZONIERE DEL LAZIO/ITALIEN (Amiga – 1977), MIRADAS (Cramps – 1977), MORRA (Intingo (1978).

Il testo che segue è un'anteprima esclusiva per «Prog» Italia di estratti, dal libro *Il Canzoniere del Lazio*, scritto da Gerardo Casiello, di prossima pubblicazione per SquiLibri Editore.

1. Musicisti di rinforzo per sperimentare

Siliotto: Avevamo un concerto a Sperlonga, vicino Roma, dove ci avrebbero pagato 40.000 lire. L'oratore del comizio collegato ritardò un'ora, così l'organizzatore ci offrì altre 40.000 lire per suonare un'ora in più. Improvvisammo strumentalmente con l'organetto, il violino e la chitarra sui brani in repertorio: suonammo più dell'ora richiesta.

Giannattasio: A un certo punto decidemmo, in maniera ragionata di rielaborare. Non significava introdurre strumenti urbani nella tradizione contadina del Lazio, bensì prendere quella musica come pretesto per creare qualcosa di diverso, qualcosa che fosse più vicino alle nostre esigenze espressive.

Siliotto: Pensammo di allargare l'organico per improvvisare proprio come era successo col blues in America. In tre non ce la facevamo a realizzare questo progetto: servivano altri strumenti, serviva il ritmo, più sostegno armonico, servivano le variazioni timbriche… quindi cominciammo a muoverci di conseguenza.

Giannattasio: Iniziammo o a cercare altri strumenti ed elementi per arricchire la nostra ricerca musicale e, quasi naturalmente, coinvolgemmo Pasquale Minieri, Luigi Cinque e Giorgio Vivaldi con i quali avevo condiviso l'esperienza del gruppo **Living Music** (nel 1972 incide il 33 giri TO ALLEN GINSBERG per la RCA con un'altra formazione), nome mutuato dallo statunitense **Living Theatre** dell'attrice Judith Malina e del pittore/poeta Julian Beck. Living Music era un laboratorio *sui generis* di poesia, musica e sperimentazione scenica e si inseriva benissimo nella dimensione hippie di quegli anni (parliamo del 1971). Questo gruppo si creò attorno a Umberto Santucci (fratello del trombettista jazz Cicci Santucci, collaboratore di Gato Barbieri, Gil Evans, Armando Trovaioli, Riz Ortolani, Ennio Morricone) e a sua moglie Gianfranca Montedoro, con Angelo Quattrocchi, leader del movimento hippie psichedelico romano e la benedizione di Fernanda Pivano. C'erano inoltre altri amici con cui facevo sperimentazione poetica, Piero Verni e Luigi Piccirilli. Ricordo, fra gli altri musicisti, il batterista Pietro Pirelli (figlio di Giovanni Pirelli, il fratello di Leopoldo, che fu fra i fondatori del Nuovo Canzoniere Italiano) e Costantino Albini, forse il primo in Italia a studiare seriamente il sitar.

CdL alla manifestazione contro l'abrogazione del divorzio, Palasport, Roma, inizio maggio 1974. Da sinistra Siliotto, Minieri (di spalle), Nebbiosi, Cinque.

GIOVANNI COCCIA

MASSIMO LANNI

Minieri: Io e Giannattasio suonavamo insieme i brani dei Pink Floyd. Non posso però dire che eravamo dei rocchettari veri e propri, più interessati alla sperimentazione del rock, a Frank Zappa, ai Beatles di SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND. Credo fossimo più vicini a una mentalità di tipo jazzistico che al rock.

Cinque: Una sera a piazza Campo de' Fiori, a Roma, incontrai Francesco Giannattasio e Carlo Siliotto, che volevano ampliare il CdL. Cercavano una dimensione più orchestrale e bandistica. Circa una settimana dopo il nostro incontro iniziammo le prove… era giugno 1973. Le prove si svolgevano, come sempre, nella villa della famiglia Nebbiosi in via Cassia a Roma.

«ABBIAMO STUDIATO LA NOSTRA MUSICA POPOLARE, FACENDO RIFERIMENTO ALL'IMPROVVISAZIONE NON SOLO ALLA CANZONE, PER CAPIRE DOVE RIUSCIVAMO AD ARRIVARE»

PASQUALE MINIERI

2. In sala prove Vivaldi scopre la batteria

Giannattasio: La nostra sala prove era molto aristocratica: roba da ricchi. Era la casa dove abitava l'ex guardiano della villa di Gianni. Da questo punto di vista non eravamo tanto proletari. Avevamo le chiavi del locale e vi trascorrevamo giornate intere a suonare; dividevamo la sala con l'Albero-motore (band con Maurizio Rota, Fernando Fera, Adriano Martire, Glauco Borrelli e Marcello Vento, che entrerà nel CdL per i capitoli finali 1977/1978; nel 1974 l'Albero incise l'album IL GRANDE GIOCO). Avevamo dunque le condizioni ideali e molto tempo per provare, anche perché la nostra sola attività era quella.

Vivaldi: Fui orgoglioso della richiesta di entrare nel Canzoniere ma anche abbastanza meravigliato e intimorito. Io mi ritenevo un dilettante, un ex "bonghettaro" di piazza Navona, che aveva molti dubbi sul tipo di apporto che avrebbe potuto dare agli amici. Questo approccio è durato per tutto il periodo col gruppo, di cui mi sono sentito sempre una mascotte, utile e apprezzata in qualche misura, mai un musicista vero e proprio. Nonostante i dubbi mi sono ritrovato nella cantina di Gianni Nebbiosi con davanti i pezzi della batteria di Bubù Giannattasio, seduto sul seggiolino di batterista… che non ero. Utilizzare uno strumento che non avevo mai usato è stato, forse, la chiave di volta delle nuove sonorità. L'handicap si è trasformato lentamente in qualche cosa di originale, non per scelta intellettuale (almeno nel mio caso) ma per superare limiti oggettivi altrimenti insormontabili. La cassa della batteria era allentatissima (suono da banda), assolutamente senza controtempi, che non sarei stato in grado di eseguire, il rullante e il charleston (entrambi dal suono "sbracato") erano spesso gravati da un tamburello senza pelle, picchiato inesorabilmente con le bacchette. Questo era l'uso della "batteria" nel *Saltarello della Tolfa*, in cui gli altri si dividevano il suono delle tre canne della zampogna. Il brano a cui sono più legato è *Da piccolo fanciullo* (Giovanna Marini-Alessandro Portelli), con cui abbiamo cominciato l'esperimento "rielaborazione moduli popolari" (l'importanza è stata ribadita dagli Almamegretta che lo hanno voluto ulteriormente elaborare in VULGUS, loro album del 2008, dove canta Brega); la mia ritmica, unita al basso di Pasquale, si è aggiunta in modo plausibile a quel crescendo di suoni intrecciati, a volte caotici e aspri che porta al finale. Insomma erano state gettate le basi della musica di quello che attualmente reputo "il più importante" – anche perché l'unico – gruppo italiano etno-punk degli anni 70.

MASSIMO LANNI

In alto a sinistra e in basso a destra: festival di Licola (Napoli) 1975. In basso a sinistra: retropalco del festival di ReNudo al Parco Lambro (Milano) 1975.

3. Il nuovo corso

Siliotto: Con la nuova formazione la casa discografica I Dischi del Sole, che aveva stampato QUANDO NASCESTI TUNE, nel 1973, ci abbandonò completamente perché era purista. Gli unici di quel giro che appoggiavano la nuova formazione erano Giovanni Pirelli, che purtroppo scomparve in un tragico incidente stradale proprio nel 1973, e Giovanna Marini.

Nebbiosi: Sia Giannattasio che io eravamo molto interessati all'opera e agli studi di Bela Bartók (compositore classico ungherese, 1881-1945) che ci ha condizionato tanto.

Cinque: Il Canzoniere del Lazio non era un

ANDREA PIAZZA

gruppo particolarmente evoluto tecnicamente, dato che la sua grande forza risiedeva nella concezione del mondo e della musica. Nel gruppo c'era un'alchimia tale che le esperienze di vita dei singoli si fondevano nell'esperienza collettiva, quella che ci portava verso la musica contaminata. Avevamo una coscienza politica molto forte. Alcuni di noi frequentavano l'università studiando antropologia, storia delle tradizioni popolari, etnomusicologia: la nostra musica era lo specchio della nostra vita. Ebbi la fortuna di essere allievo di Pier Paolo Pasolini nel corso di Storia del cinema, mentre alcuni di noi si occupavano di poesia. Vivevamo anche la dimensione transnazionale dell'hippismo pur non essendo, nessuno di noi, un vero e proprio hippy. La nostra cultura musicale era stata fortemente influenzata dal country americano (Bob Dylan, Pete Seeger, Woody Guthrie) ma anche da Beatles, Rolling Stones, Who, Pink Floyd. Eravamo nel pieno clima del progressive-rock: gli artisti non si limitavano solo ai pochi accordi e alle strutture semplici delle canzoni ma compivano una grande ricerca sul ritmo, sulle armonie, sulle melodie, sui testi, sui timbri… quindi si cominciava a prestare attenzione alle "culture altre".

In alto: primo concerto con la nuova formazione. Sotto: Giannattasio e Vivaldi, teatro delle Muse (Roma), 10/2/1974.

In concerto a Paliano (Frosinone), 1974. Da sinistra: Siliotto, Nebbiosi, Minieri, Cinque, Vivaldi, Brega, Giannattasio. Foto: Andrea Piazza.

4. Contestazione e creatività collettiva

Il 10 febbraio 1974 il CdL si esibì al teatro delle Muse di Roma con una buona accoglienza di pubblico, ma non di alcuni rappresentanti del circuito folk capitolino, che attaccarono in modo molto duro la nuova musica del gruppo.

Vivaldi: Al Delle Muse ricevemmo la solita telefonata dei fascisti che annunciavano un ordigno esplosivo in sala.

Minieri: Qualcuno, nel teatro, lasciò un biglietto che ci accusava di essere fascisti perché avevamo usato la chitarra elettrica nella musica popolare.

Siliotto: Materialmente succedeva che si partiva da una cellula melodica o ritmica e poi vi si improvvisava sopra un canto, poi un altro aggiungeva un'altra cosa e così via. Quando tutti gli elementi convivevano bene ci si fermava. Nessuno di noi era un grande virtuoso del proprio strumento, così dove arrivava il limite di un membro entrava subito qualcun altro a sostenerlo, oppure c'insegnavamo reciprocamente delle cose. I pezzi nascevano provandoli, si poteva partire da un frammento melodico o ritmico di quattro battute e poi si sviluppava il tutto. Negli ultimi due dischi del Canzoniere la dimensione compositiva collettiva era meno presente, erano composizioni di uno solo che venivano poi sviluppate collettivamente.

Giannattasio: Carlo Siliotto aveva una grande capacità di regia. Noi gli avevamo conferito una certa autorità nel decidere quando un brano fosse giunto a una maturazione tale da considerarlo compiuto.

Cinque: Si viveva la creatività senza una censura. C'era una totale possibilità di pensiero sulla propria creazione. Una lezione importante era quella di Frank Zappa, davanti a cui c'inchinavamo. Oggi penso che il Canzoniere del Lazio avrebbe dovuto approfondire un po' di più la parte testuale, anche se bisogna dire che quello era il periodo del progressive in cui si prestava più attenzione alla musica.

5. Concerti psichiatrici e registrazione del nuovo album

Dal 24 giugno al 2 luglio 1974 il gruppo si concentrò in sala prove per ottimizzare gli arrangiamenti dei nuovi brani, frutto di tanti mesi di lavoro. La prova generale, prima d'iniziare le registrazioni dell'album, fu il concerto presso l'Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma, tenuto il 3 luglio esclusivamente per gli "ospiti" di quella struttura.

Dal 4 al 13 luglio il gruppo fu impegnato nello studio Chantalain di Bobby Solo a Roma per le registrazioni e i missaggi di LASSA STÀ LA ME CREATURA. Il disco fu prodotto dal cantante e autore Ricky Gianco, proprietario e responsabile della Intingo Records. Il fonico fu Giorgio Loviscek, che curò anche i missaggi con l'aiuto di alcuni componenti del gruppo, soprattutto Pasquale Minieri. La copertina, di chiara ispirazione felliniana, fu ideata e curata da Cesare Monti e Vanda Spinello. Ad alcuni brani collaborarono Sara Modigliani (*Lu povero Antonuccio*) e Glauco Borelli dell'Alberomotore (contrabbasso in *Processione*).

6. I suoni e le visioni di Cesare e Vanda

Cesare Monti: All'inizio della mia profes-

GIOVANNI COCCIA

sione non avevo lo studio, usavo quello di un amico, Rocco Mancino, bravissimo fotografo di moda. Avevo avuto una grossa esperienza come stampatore a Londra, perciò gli curavo la camera oscura in cambio della sua ospitalità. Quando conobbi Vanda Spinello cominciai a pensare a uno studio tutto mio, però occorrevano soldi e, non avendo ancora un portfolio, pensai che la cosa migliore fosse vendere delle foto di ritratti e paesaggi, cose che i giornali e le case discografiche avrebbero potuto usare. Passare attraverso le agenzie sarebbe stato oneroso e i tempi si sarebbero dilatati; ci piaceva pensare a un viaggio insieme, per cui ci organizzammo un giro per le case discografiche e per le redazioni di giornali in Germania, Francia e Inghilterra. Dovevamo usare ogni occasione per arricchire il catalogo. Franco Marabelli (pittore e scenografo) aveva una coppia di amici danesi che ogni tanto scendevano a Milano, lei era simpaticissima e il marito pure. Franco collaborava già da tempo con la Fiorucci e mi chiese di realizzare un manifesto per loro. Montammo un set dove, oltre Vanda e un'altra ragazza, c'era anche l'amica danese. Erano vestite con tutù colorati pieni di paillettes e avevano un trucco eccessivo. Era un trio di ballerine che si esercitava alla sbarra, surreali, felliniane, due magrissime e l'altra, la ragazza danese, bella in carne, corpulenta direi, così tanto che strabordava dal vestito. Alla fine, visto il personaggio, le scattai altre foto. Qualche mese dopo partimmo con il nostro camioncino per la Germania, arrivammo ad Amburgo per presentarci alla redazione di «Stern», mostrammo le diapositive che avevo e l'art director senza indugi scelse l'immagine della danese truccata e vestita da ballerina da circo con in mano un ombrellino aperto. Tornammo il giorno dopo e ci dettero, in marchi, una cifra esorbitante, non ricordo quanto, ma sufficiente ad aprire lo studio. Non ho mai saputo come utilizzarono la mia foto, forse finita su una delle loro copertine. Anni dopo Ricky Gianco mi chiamò per lavorare su un nuovo gruppo che aveva sotto contratto: il Canzoniere Del Lazio. Li andai a sentire in concerto e mi piacquero veramente tanto: la loro musica era un misto di rock e tammurriata. Ritirai fuori le foto della grossa donna danese e non avemmo dubbi: lei era "Mamma Roma". Utilizzando due proiettori, sovrapposi l'immagine della ragazza e il dettaglio di un tramonto, fotografato durante un viaggio ad Amsterdam, e scattai.

In alto: Brega, Palazzo dello Sport, Roma, 1974. Sotto: Cinque e Nebbiosi, Roma 1974.
In basso: Siliotto e Minieri, Firenze 1975.

MASSIMO IANNI

7. Bobby Solo e lo Chantalain Studio

Minieri: Ero quello che, oltre a suonare e comporre musica, si occupava più degli altri dei suoni e della fonía.

Bobby Solo: Sono stato sempre interessato alla tecnologia e attento al suono. Nel 1974 aprii uno studio di registrazione, che in quegli anni era all'avanguardia in Italia, e lo chiamai Chantalain, dal nome dei miei due figli, Chantal e Alain. Il pavimento dello studio era in mogano e le pareti in abete in modo da dare un'ottima risposta acustica alla sala; per me disegnare il suono era, ed è ancora oggi, importantissimo. Comprai le migliori attrezzature sul mercato, ero uno dei pochi, in Italia, a possedere un banco mixer Neve 8014, che mi costò un occhio della testa. Avevo una di diffusori acustici Tannoy gold, una di JBL 4520 e infine un'altra di Altec Lansing 19 che usavo come riserva. Come microfoni preferivo Neumann U47, M49, U87, KM84. Avevo persino il modello SM69, utilizzato per registrare le orchestre sinfoniche, costava una fortuna; era un microfono su cui erano montate due capsule, che ruotavano l'una contro l'altra per dare più profondità quando si registravano gli strumenti acustici. Possedevo anche microfoni Schoeps M221 e CMT20, infine Sennheiser MD 421 e MD 441. Come registratori possedevo un 3M sedici tracce, un Ampex MM1000, con cui furono incisi i dischi del Canzoniere; in seguito comprai uno Studer 24 piste. Avevo compressori ed espansori della Quad Eight e i Kepex della Allison Research, oltre a compressori per la voce Vocal Stresser F769 della Audio Design. Potevo anche creare la quadrifonia con lo Stereomatrix, ero uno dei primi a usarlo in Italia; i Pink Floyd lo utilizzavano anche in concerto. Il Canzoniere del Lazio registrò nel mio studio anche SPIRITO BONO (1976). Negli anni 70 non esisteva ancora il missaggio computerizzato, un mix era il risultato di tante mani che muovevano i fader del banco. Allora nel missare c'era più calore, in quanto era importante l'interazione tra le varie persone che prendevano parte all'operazione; c'era sempre un direttore ma contava molto anche la sensibilità personale. Numerosi artisti hanno registrato nel mio *studium* tra i quali Shawn Phillips, cantante americano molto conosciuto negli Stati Uniti che incideva per la A&M; arrivò con Paul Buckmaster, arrangiatore del primo album di Elton John. Conobbi il produttore Ron Nevison (Led Zeppelin, Ozzy Osbourne, UFO, Jefferson Starship, Kiss, Chicago, Grand Funk Railroad), che mi regalò un libro sulla psicoacustica… Lee Jackson, bassista dei Nice, che mi insegnò molte accordature aperte sulla chitarra… Emerson, Lake & Palmer dei montaggi. Alla Chantalain furono registrati, tra gli altri, BANCO IV del Banco del Mutuo Soccorso, MATTANZA di Napoli Centrale, TILT degli Arti & Mestieri.

> «IL CDL ABBANDONÒ IL RUOLO DI *PORTATORE SANO* DI CULTURA PER PROPORRE LA PROPRIA MUSICA»
> FRANCESCO GIANNATTASIO

8. Storie di vita e di musica

Cinque: Ricordo un aneddoto carino. Nel gruppo c'era l'usanza dei finti svenimenti. Eravamo allo Chantalain e si discuteva, chiusi in una stanza, di come sistemare un brano per la registrazione. A un certo punto si aprì la porta ed entrò Bobby con un ciuffo enorme sulla fronte, parlando un finto americano: "Hey, boys! Alòra?". La cosa in quel momento ci sembrò pazzesca. Senza guardarci e simultaneamente, cademmo tutti a terra come morti; lui fece due passi in avanti, ci guardò e, spaventato, richiuse la porta. C'è sempre stato tra di noi un clima di divertimento, si scherzava molto.

Nebbiosi: Avevo un affiatamento particolare con Luigi Cinque, che suonava il sassofono tenore.

Cinque: Gianni Nebbiosi e io abbiamo inventato una nuova tecnica di utilizzo dei nostri strumenti – clarinetto e sassofono – sperimentando scale particolari su strutture modali, facendo attenzione alle singole cellule melodiche e alle varie ripetizioni.

Il tutto aveva a che fare anche con l'imboccatura, con l'intonazione, col suono; in più, dal modo di suonare staccato venivano fuori anche particolari movimenti ritmici. Apparentemente sembravano ricordare la tradizionale Ciaramella, ma debbo dire che personalmente m'ispiravo di più allo shanai indiano (simile al flauto e all'oboe, usato in India per matrimoni e processioni). Passavo notti intere ad ascoltare i raga di Bismillah Khan (musicista indiano scomparso nel 2006). Si compiva un giro culturale largo, quindi anche dei modi indiani potevano finire benissimo, attraverso strumenti urbani come il sassofono e il clarinetto, nella musica tradizionale italiana. Parte della ritmica del Canzoniere veniva dalla tarantella. Ricordo che Giannattasio durante un viaggio in Marocco aveva ascoltato svariate esecuzioni di darabouka (percussione molto usata nel Nord Africa), e tornato in Italia inventò un modo di suonare la tarantella con il tamburello, che faceva convivere benissimo la tradizione italiana con quella africana, come in *Nu gatto come nu lione.* Adesso può sembrare banale, ma all'epoca scoprire la musica africana significava conoscere un mondo meraviglioso e, allo stesso tempo, vario e complesso. Sulla timbrica, soprattutto delle percussioni, abbiamo lavorato tanto. I percussionisti del Canzoniere hanno introdotto strumenti importati da varie parti del mondo.

MASSIMO LANNI X3

Dall'alto: Brega, Cinque, Giannattasio, Firenze 1975. In basso: il trio Andrea Piazza – Giannattasio – Brega, Guidonia, Roma, Circolo Cric, 1978.

Siliotto: Non componevamo per i dischi, che erano soltanto la testimonianza della musica che suonavamo dal vivo. Non a caso dal punto di vista commerciale i nostri album avevano il difetto che i brani erano troppo lunghi. LASSA STÀ LA ME CREATURA mischiava invenzione ed elementi della tradizione. Prendevamo gli stilemi tradizionali, li decodificavamo e, grazie anche all'improvvisazione, venivano fuori composizioni nuove. Nella musica che avevamo in testa c'erano le zampogne, le ance doppie, i bordoni e da lì siamo partiti mischiando per esempio canti di mietitura con altre musiche. La contaminazione tra vari generi oggi è normalmente praticata, però posso dire che noi siamo stati davvero i primi e siamo stati seguiti poi da tanti altri nostri colleghi. L'imitazione delle tre canne della zampogna veniva effettuata con violino, sassofono soprano e sassofono tenore, mentre il bordone veniva lentamente eseguito dall'organetto; così il violino e i sassofoni si potevano liberare e compiere delle decorazioni alla parte vocale.

9. Sperimentazione nella contaminazione

LASSA STÀ LA ME CREATURA fu il primo e riuscito tentativo di rinnovamento della musica tradizionale italiana. Dal coraggio che i membri del CdL ebbero in un momento culturalmente estremamente vivo ma anche controverso, si può dire che presero le mosse numerosi artisti italiani che della contaminazione hanno fatto la colonna portante della propria musica. Tra i tanti: Eugenio Bennato, Pino Daniele, Enzo Avitabile, Riccardo Tesi, Ambrogio Sparagna, Daniele Sepe, Almamegretta e numerosi gruppi del neo-folk.

Vivaldi: Quella registrazione è stata la mia prima esperienza in studio e, in quanto tale, epica. Il disco doveva essere, e in buona parte lo è stato, il "nero su bianco" della nostra filosofia e delle nostre ricerche fino a quel momento. Dopo l'incisione de *Lu povero Antonuccio* Ricky Gianco mi confessò che fino a quel momento non gli sembravo un granché, ma dopo il colpo anticipato di cassa e piatti che annunciavano la banda e il coro, si dovette ricredere. Tanti hanno considerato come errore i colpi fuori tempo di rullante nel brano *Già condannato in croce*: la mia idea era che i passi di Gesù, sotto il peso della croce, fossero irregolari.

Giannattasio: Fu un album di transizione. L'idea di eseguire la trascrizione di *Antidotum Tarantulae*, effettuata nel 1763 dall'abate Atanasius Kircher, fu di Luigi che frequentava la facoltà di Lettere e seguiva le lezioni sulla musica tradizionale di Diego Carpitella. Aveva conosciuto quella trascrizione grazie al libro di Ernesto De Martino sui rituali coreutici del tarantismo pugliese. Questo brano apre il disco della nuova fase del Canzoniere ed è pervenuto per tradizione scritta e non orale.

Nebbiosi: Avevo un sopranino con un'imboccatura durissima e difficile da intonare e lo usavo per imitare il suono della ciaramella.

Giannattasio: Il Canzoniere per certi versi era molto più rispettoso delle tradizioni musicali orali di quanto non fossero tanti cultori del folk revival. Molto spesso facevano finta di ricalcare la musica contadina delle varie parti d'Italia, ma il loro intento non era quello di cantare e suonare accompagnando occasioni rituali, cerimoniali o ludiche di un contesto contadino, ma quello di fare spettacolo per restituire attenzione e dignità a una cultura che non era la loro. Il Canzoniere del Lazio, che era nato in quella dimensione, abbandonò il ruolo di "portatore sano di cultura" per proporre la propria musica. Semplicemente, non prendemmo come principale riferimento modelli che ci arrivavano da fuori, rock o altro, ma le musiche della tradizione popolare italiana, che ci piacevano molto. Rispetto a ciò ci ponemmo in maniera quasi bartókiana, appropriandoci di modi musicali, stili, forme, procedimenti e utilizzandoli per la "nostra" musica. Il rispetto delle tradizioni non consisteva nel ricalcare l'originale, ma nel modificare l'originale senza banalizzarlo.

«IL CDL FU UNO DEI PUNTI PIÙ ALTI A LIVELLO INTERNAZIONALE PER L'INCONTRO TRA LA TRADIZIONE POPOLARE E I LINGUAGGI MUSICALI MODERNI»

GIOVANNI COCCIA

10. The end

Nonostante vari esponenti dei circuiti del folk-revival italiano avessero espresso il loro disappunto riguardo al trattamento del Canzoniere del Lazio verso i repertori tradizionali, LASSA STÀ LA ME CREATURA ebbe un notevole successo di critica, richiamando anche l'attenzione di stimati studiosi della musica tradizionale. Oggi, 44 anni dopo la pubblicazione, è ancora vivo, trascinante e ricco delle istanze creative che lo hanno portato a essere un cardine fondamentale per comprendere lo spostamento della musica popolare italiana, e non solo, verso i linguaggi contaminati moderni… e suona ancora stupendamente. Il lavoro di ripulitura e acquisizione dei suoni dai nastri analogici è stato effettuato con sapienza e sensibilità, senza forzare il risultato in una modernizzazione fuori luogo. Consigliato a tutti… P

ENTRA NEL SITO DI STONEMUSIC.IT

TI ASPETTA UNA COMUNITÀ DI OLTRE 2 MILIONI DI UTENTI!

SARAI SEMPRE CONNESSO CON LE ULTIME NOVITÀ DEL MONDO ROCK:
INTERVISTE E ANTICIPAZIONI IN ESCLUSIVA!

TROVERAI VIDEO, RECENSIONI E BAND EMERGENTI! VIENI A CONOSCERLI, VOTALI E DICCI LA TUA.

Scansiona il QR Code

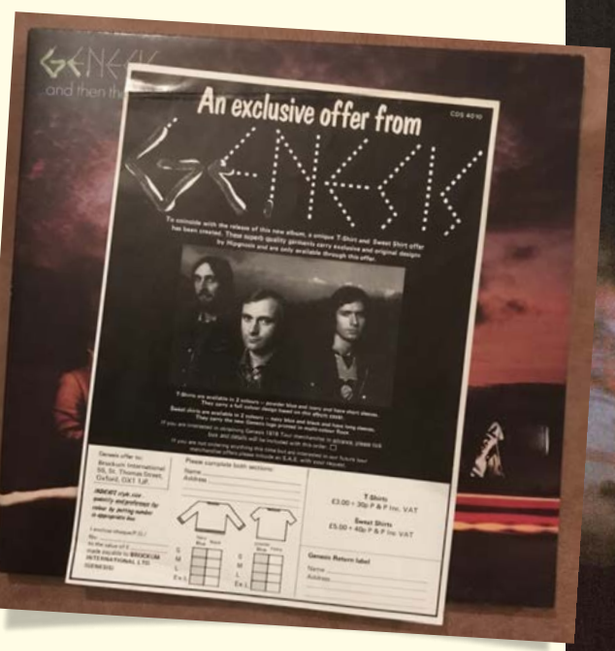
SU GIÙ

Lo stesso album visto da due prospettive radicalmente differenti. Si parte, nell'anno del suo quarantennale, con **...AND THEN THERE WERE THREE...** dei Genesis. Diteci da che parte state inviandoci i vostri commenti a **info@progressivamente.com.**

Genesis nonostante tutto SU

Testo: **Francesco Gazzara**

Come si può dire di altri album storici dei Genesis ...AND THEN THERE WERE THREE... ha suscitato reazioni molto diverse sia al momento della sua uscita che a posteriori negli anni a seguire. Pensandoci bene, però, a parte la definizione denigratoria di "album minore" – comprensibile solo se riferita alla qualità progressive dell'intera discografia precedente del gruppo e ai successi planetari dei dischi successivi – chiunque si addentri nell'ascolto dettagliato di queste undici tracce registrate dai soli Banks, Collins e Rutherford in appena due settimane, nel settembre del 1977, a neanche un mese dai missaggi di SECONDS OUT, non ne può negare la profonda quintessenza genesisiana, fatta di accordi epici banksiani, segnature ritmiche irregolari e un'anima progressive ancora ben salda. L'apertura di *Down & Out* è esemplare: introduzione orchestrale ad opera dei synth di **Tony Banks** – Arp 2600 e Roland RS202 – seguita da ritmica travolgente di Phil in 5/4 che lo stesso **Chester Thompson**, quando si trattò di suonarla dal vivo, ritenne molto complicata da eseguire. Ostico sicuramente anche da canticchiare, l'effetto del passaggio intro/strofa è tuttavia di una potenza devastante che ricorda dinamicamente sia l'attacco dei tamburi in *Eleventh Earl Of Mar* da WIND & WUTHERING, che i Led Zeppelin di Bonzo Bonham, al tempo idolatrati dallo stesso Collins. Tutta la liricità dei Genesis, capaci di esaltarla anche nei momenti prog più complicati, emerge nel secondo brano, *Undertow*, uno dei quattro scritti interamente da Banks. Tony pennella un gioiello armonico e melodico che si addice benissimo a due novità salienti di ATTWT: la scrittura di canzoni più brevi – che al tempo per i Genesis significava ancora poco sotto i 5 minuti – e il debutto del pianoforte elettromeccanico Yamaha CP-70, che diventerà protagonista assoluto nel



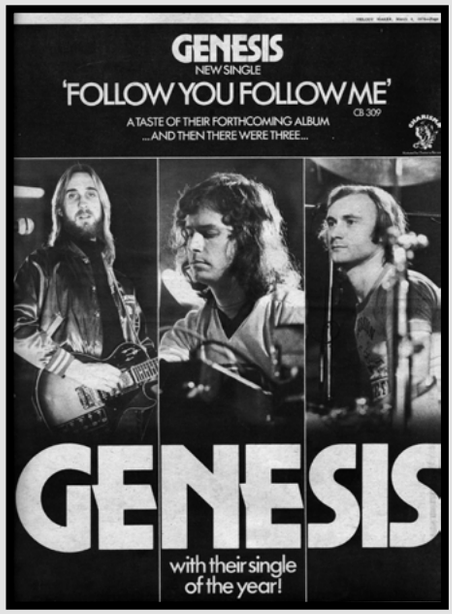
...AND THEN THERE WERE THREE... è stato pubblicato nel marzo del 1978.

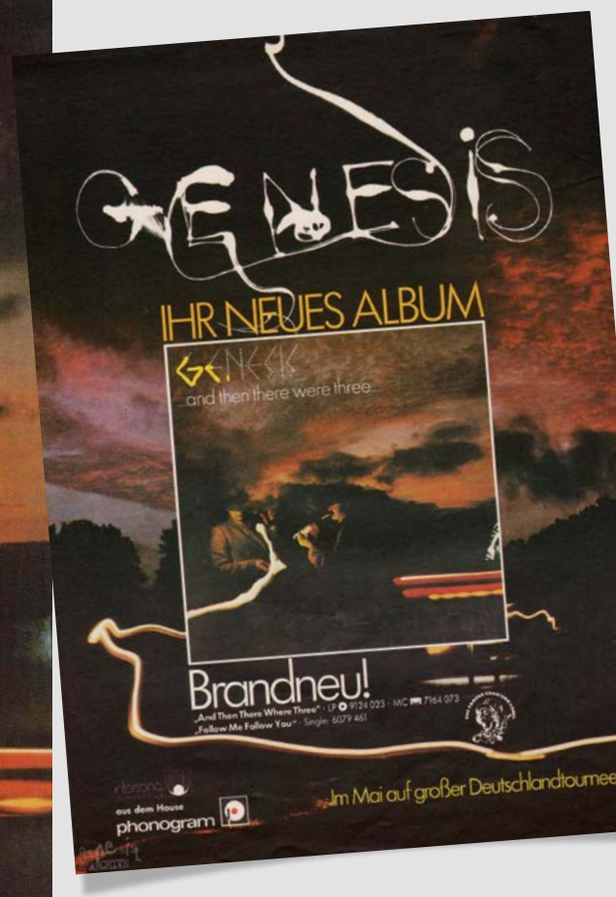
GIÙ

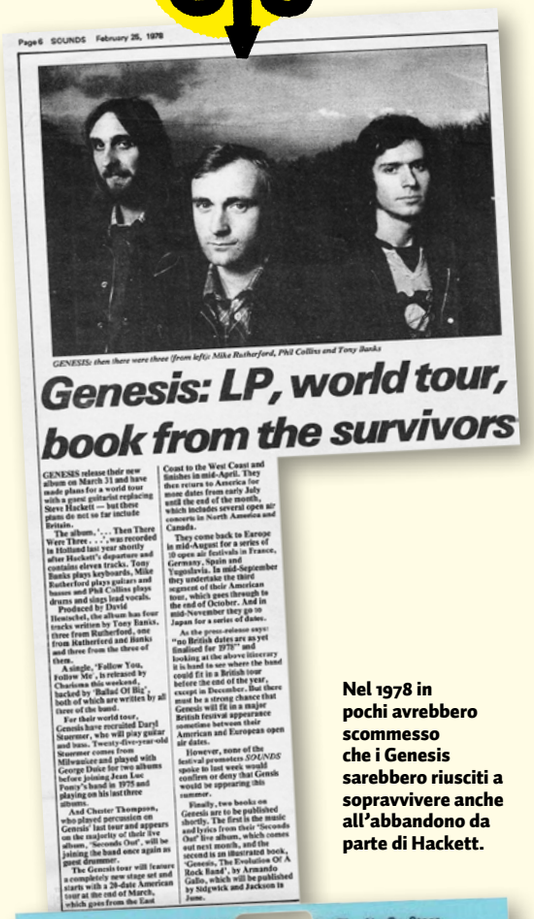
A volte tre non è il numero perfetto...

Testo: **Paolo Carnelli**

Non sono un'integralista del prog, né uno di quelli per cui il progressive rock è morto nel 1972. Sicuramente non sono un "genesisiano", anche se devo ammettere che fino a WIND & WUTHERING la band inglese ha prodotto diversi album di ottima fattura, e lo stesso DUKE rappresenta un tentativo a mio avviso riuscito di scavallare negli anni 80 senza rinnegare del tutto il glorioso passato. Ma non chiedetemi di rivalutare ...AND THEN THERE WERE THREE... Ci ho provato in vari momenti della mia vita, anche pochi giorni prima di mettermi a scrivere questo articolo... l'ascolto del nono album dei Genesis ha su di me sempre lo stesso effetto: come la Donna Cannone, un enorme, grasso mistero che vola dritto verso l'oscurità. La problematica che affligge tutte le undici tracce è semplice: la piattezza degli arrangiamenti, figlia della mancanza di un grande chitarrista come **Steve Hackett**. Dopo il colpo di scena che aveva permesso alla band di supplire alla defezione di Gabriel spostando Collins da dietro i tamburi al centro del palco, evidentemente i tre superstiti erano sicuri di poter riuscire a ripetere il colpo di coda. Così quando Hackett poco prima della pubblicazione del doppio live SECOND'S OUT (21 ottobre 1977) decise di prendere cappello, **Banks**, **Rutherford** e **Collins** optarono nuovamente per una soluzione interna. Che io sappia, non vennero nemmeno organizzati provini o selezioni per cercare un nuovo chitarrista. La motivazione era prima di tutto politica: perché affannarsi a reclutare un nuovo elemento con cui confrontarsi e scontrarsi, quando con un po' di buona volontà era invece possibile continuare a portare avanti la propria carriera in maniera autarchica, risparmiandosi fastidiose seccature e aumentando la propria quota di profitto? Il risultato di questa scelta, poco artistica e molto conservativa, è evidente fin dalle prime note dell'album: persi per strada i deliziosi chiaroscuri







Page 6 SOUNDS February 25, 1978

GENESIS: then there were three (from left): Mike Rutherford, Phil Collins and Tony Banks

Genesis: LP, world tour, book from the survivors

GENESIS release their new album on March 31 and have made plans for a world tour with a guest guitarist replacing Steve Hackett — but these plans do not so far include Britain.

The album, '. . . Then There Were Three . . .', was recorded in Holland last year shortly after Hackett's departure and contains eleven tracks. Tony Banks plays keyboards, Mike Rutherford plays guitars and basses and Phil Collins plays drums and sings lead vocals.

Produced by David Hentschel, the album has four tracks written by Tony Banks, three from Rutherford, one from Rutherford and Banks and three from the three of them.

A single, 'Follow You, Follow Me', is released by Charisma this weekend, backed by 'Ballad Of Big', both of which are written by all three of the band.

For their world tour, Genesis have recruited Daryl Stuermer, who will play guitar and bass. Twenty-five-year-old Stuermer comes from Milwaukee and played with George Duke for two albums before joining Jean Luc Ponty's band in 1975 and playing on his last three albums.

And Chester Thompson, who played percussion on Genesis' last tour and appears on the majority of their live album, 'Seconds Out', will be joining the band once again as guest drummer.

The Genesis tour will feature a completely new stage set and starts with a 28-date American tour at the end of March, which goes from the East Coast to the West Coast and finishes in mid-April. They then return to America for more dates from early July until the end of the month, which includes several open air concerts in North America and Canada.

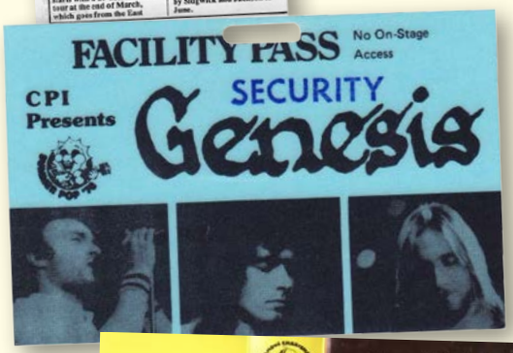
They come back to Europe in mid-August for a series of 18 open air festivals in France, Germany, Spain and Yugoslavia. In mid-September they undertake the third segment of their American tour, which goes through to the end of October. And in mid-November they go to Japan for a series of dates.

As the press-release says: "no British dates are as yet finalised for 1978" and looking at the above itinerary it is hard to see where the band could fit in a British tour before the end of the year, except in December. But there must be a strong chance that Genesis will fit in a major British festival appearance sometime between their American and European open air dates.

However, none of the festival promoters *SOUNDS* spoke to last week would confirm or deny that Genesis would be appearing this summer.

Finally, two books on Genesis are to be published shortly. The first is the music and lyrics from their 'Seconds Out' live album, which comes out next month, and the second is an illustrated book, 'Genesis, The Evolution Of A Rock Band', by Armando Gallo, which will be published by Sidgwick and Jackson in June.

Nel 1978 in pochi avrebbero scommesso che i Genesis sarebbero riusciti a sopravvivere anche all'abbandono da parte di Hackett.



successivo DUKE. La terza novità altrettanto evidente è ovviamente rappresentata dall'assenza di Steve Hackett e dall'endorsement chitarristico da parte di **Mike Rutherford**, che si affaccia timidamente nella tracklist di ATTWT, nascosto dal muro di tastiere a sua volta anche più intricato e duro nelle sonorità rispetto ai dischi precedenti. Se in *Ballad Of Big* si sente un Mike più sperimentale, con una sorta di bottleneck sulle corde, e se in *Snowbound* torna una 12 corde arpeggiata in stile *Ripples*, è in *Burning Rope* che Rutherford esplode con un assolo ricco di personalità, l'antidoto migliore a ciò che in realtà è incomparabile (Hackett) ma almeno sostituibile con qualcosa di comunque profondamente genesisiano. Questo brano, scritto da Banks, può essere considerato come l'ultima vera gemma progressive dei Genesis, simile nella struttura a *One For The Vine* ma tagliato nella durata di qualche minuto – ne oltrepassa comunque i sette – proprio per dare un segnale di discontinuità col prog nell'era nascente del punk. Pura illusione, eravamo e rimaniamo totalmente nell'epica banksiana, con esposizione di melodia stupenda, allontanamento diametrale dalla stessa tramite accordi e modulazioni ardite, ritorno a casa con chiusura del brano semplicemente geniale. Per allontanarsi da tutto ciò, se non si vogliono aspettare un paio di anni, bisogna almeno girare il vinile di ATTWT sul lato B. È lì che *Deep In The Motherlode*, riecheggiando la ritmica introduttiva di *Back In NYC*, ci presenta i Genesis di "nuova frontiera", con un testo di Mike sui cercatori d'oro del West, un tema che in futuro sarà preda di Collins con le sue infatuazioni su Fort Alamo. *Many Too Many* è una perla assoluta tra le più drammatiche di Banks, mentre *Scenes From A Night's Dream* riprende a sua volta il tema del sogno infantile toccato anche dalla sezione centrale di *Eleventh Earl Of Mar*, ma il testo originale di Banks viene modificato da Collins sfociando in un mulinello di nuove melodie e armonie vocali. La vera dipartita dai Genesis dell'era precedente è qui solo accennata, principalmente da una ritmica serrata che azzera qualsiasi arzigogolo onirico, ma negli ultimi tre brani di ATTWT diventa più evidente. In *Say It's Alright Joe*, se si esclude la più epica sezione centrale, l'autore Rutherford "gioca" con l'alcolismo dei crooner in disgrazia, in *The Lady Lies* è Banks a immaginarsi un'atmosfera luccicante da strip-club – il brano rimane un capolavoro ritmico tra progressioni armoniche su shuffle di basso e batteria – e, infine, la chiusura che provocherà una diaspora tra i fan, seconda soltanto a quella dell'abbandono di Peter Gabriel. *Follow You Follow Me* sarà il primo singolo n. 3 in UK della storia dei Genesis e il brano che aprirà definitivamente le porte alla band negli USA. Ma le cose sarebbero potute andare molto diversamente. Rutherford scrisse il testo in dieci minuti dedicandolo a sua moglie Angie, la band lo lasciò al mix come ultima traccia forse extra album. Il fonico e coproduttore David Hentschel, poco convinto, ne fece un rough mix per la Atlantic, che ci mise pochi minuti a individuarne il potenziale planetario. A rimanere fuori da ATTW furono invece i futuri b side *The Day The Light Went Out* e *Vancouver*, mentre *Follow You Follow Me* diventò anche l'unica traccia dei Genesis con cui ogni sconsolato fan maschietto poteva ora avvicinare la band preferita al cuore della sua amata. Ed era solo l'inizio! Che poi, rivisto oggi, quell'assolo sull'Arp 2600 di Tony ha sempre il suo perché... Ⓟ

e le raffinate cesellature *hackettiane*, il sound del gruppo si fa grasso e opulento, con i sintetizzatori di Banks a orchestrare generosamente le parti di pianoforte sommergendole sotto strati di sovraincisioni. Del resto, con l'apporto chitarristico di Rutherford prossimo allo zero (la stampa dell'epoca lo definì "praticamente un impedito in confronto ad Hackett") era inevitabile che gli altri due reduci fossero costretti ad allargarsi per tappare i buchi. Il drumming di Collins in questo senso è emblematico: nel tentativo di catturare l'attenzione dell'ascoltatore le ritmiche si fanno fin troppo astruse nella scansione metrica; le rullate si allungano a dismisura, i fusti si ingrandiscono e ogni colpo risuona come una cannonata. Dove è finita la macabra inquietudine che aveva fatto grande THE LAMB? O la forza tesa e la sagace eleganza che avevano caratterizzato A TRICK OF THE TAIL? I palpitanti squarci strumentali di *In That Quiet Earth* o *Los Endos*? La drammatica compostezza di *Blood On The Rooftops*? Bisognerà attendere ancora qualche mese prima che l'avvento di Collins nella nuova veste di compositore fornisca alla musica del gruppo nuovi stimoli: con ATTWT i Genesis scelgono di restare avvolti nel loro rassicurante bozzolo di zucchero filato, coccolati dalla languida atmosfera dolciastra di brani strappalacrime come *Undertow*, *Snowbound*, *Say It's Alright Joe* o *Many Too Many*, dalla scadente vena canzonettara di *Scenes From A Night Dream* e *Follow You Follow Me*, dal barocchismo sinfonico di *The Lady Lies* o *Deep In The Motherlode*. Come per Yes, ELP e Gentle Giant, la fine del decennio sorprende i grandi gruppi prog in un momento di spaesamento e di incertezza sulla direzione da seguire: qualcuno scrisse addirittura che dopo aver pubblicato ATTWT, la cosa migliore che potevano fare i Genesis era finire di decomporsi e andare a fertilizzare la terra. Non a caso prima dell'uscita di DUKE passeranno due anni esatti: marzo 1978, marzo 1980. È la fine di un'epoca. Eppure proprio DUKE, grazie anche al successo come singolo di *Follow You Follow Me*, sarà il primo album dei Genesis a raggiungere la vetta delle classifiche britanniche. I vincenti, alla fine, hanno sempre ragione.

Any Questions?

● SEND your questions on the music scene to ANY QUESTIONS, Melody Maker, 24-34 Meymott Street, London SE1 9LU.

HAVING met Phil Collins at Newcastle during the Genesis '77 tour, I'd like to ask him some questions. Were the heads on his Premier 717 kit either the new Premier transparent ones or CS heads with clear dots, or the black ones removed? I have done the latter to obtain a deep timbale sound.

Has his Speed King pedal been modified? What is his microphone set-up? How does he achieve that excellent "punchy" sound from his Roto toms? Is it the method of tuning or miking? — Kevin Thompson, Durham City.

■ The skins I use on all the drums are and were Remo transparent Ambassador heads. These are medium thickness, and are lighter than the black dots, and are therefore brighter. The pedal I used to use was not modified at all, but now I use the Ludwig Ghost Pedal, which is a different type of pedal and takes some getting used to. Basically, the drums are miked in pairs with Shure Unidyne mikes. I leave the miking up to Craig Schertze, who works for Showco and has done our sound for years. The Roto toms sound is achieved by using tympani heads and leaving them quite tight. Playing on these consistently will start "pitting" the head — this makes the sound delay slightly after the initial stroke. — PHIL COLLINS.

Phil, by a head

PHIL COLLINS: his drums are miked in pairs with Shure Unidyne microphones.

Phil Collins inizierà a comporre attivamente per i Genesis a partire dal successivo DUKE.

I Genesis in formazione trio. Da sinistra: Phil Collins, Tony Banks e Mike Rutherford.

Foto Abbazia: Tatiana Boretti – Foto RDM: Caterina Costanti

ROVESCIO DELLA MEDAGLIA

CONCERTO DEDICATO
AL M° LUIS ENRÍQUEZ BACALOV

L'intero album
CONTAMINAZIONE
e altre storie
targate RdM...

22 LUGLIO
ABBAZIA
DI SAN GALGANO
(SIENA)
ORE 21:15

POSTI A SEDERE NON NUMERATI
INFO E BIGLIETTI: UFFICIO TURISTICO
SAN GALGANO 0577-756738
PREVENDITE: WWW.TICKEONE.IT

PROG ITALIA
WWW.PROGRESSIVAMENTE.COM

PROGRESSIVAMENTE

PROG ITALIA

PROGRESSIVAMENTE

DAL 1993 SUONI E VISIONI PROGRESSIVE

www.progressivamente.com

★ dal 27 al 30 settembre ★

PROG E DINTORNI,
CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI
MA SEMPRE D'ORIGINE
PROGRESSIVA E IN MOVIMENTO

PLANET LIVE CLUB, ROMA
www.planetliveclub.com

INGRESSO LIBERO

CLASSIC ROCK Lifestyle · SUONO · PLANET LIVE CLUB · VINILE · Cherubini

TRACK BY TRACK...

LOREENA McKENNITT

LOST SOULS

(2018)

A ben dodici anni di distanza del precedente AN ANCIENT MUSE, la cantautrice canadese è tornata a pubblicare un album in studio. E noi ne abbiamo approfittato per farci raccontare qualcosa di ognuna delle nove tracce presenti nel nuovo disco, intitolato LOST SOULS…

Testo: **Paolo Carnelli** **Loreena McKennitt**

Loreena McKennitt è un'artista che non ha bisogno di presentazioni. Canadese, ma di famiglia irlandese e scozzese, nata in un piccolo comune al confine con gli Stati Uniti d'America nel 1957, ha pubblicato il suo primo album nel 1985, dopo aver rinunciato alla carriera come veterinaria e aver raccolto i soldi per autoprodursi esibendosi come musicista di strada. ELEMENTAL, che raccoglieva brani tradizionali e composizioni basate sulle poesie di Yeats e Blake, fu un grande successo, e nell'arco di dodici anni sono seguite altre cinque uscite, tutte autoprodotte. Dopo il 1998, anno in cui la McKennitt è stata colpita da un grave duplice lutto familiare, le pubblicazioni si sono diradate, ma la cantautrice non ha rinunciato a portare avanti la sua personale ricerca musicale "sulle rotte dei Celti" e a studiare la fusione musicale con altre culture apparentemente differenti. Le composizioni, caratterizzate dalla sua splendida voce da soprano e dalla presenza di strumenti tradizionali e classici, sono state utilizzate nell'ambito di documentari, lungometraggi e serie tv. LOST SOULS è il decimo album di Loreena, ed è stato pubblicato lo scorso maggio.

L'ALBUM

Ho sempre ritenuto che la creatività sia qualcosa che viene dall'anima. Non esiste un collegamento diretto, o almeno sembrerebbe non esistere, piuttosto la creatività rappresenta un percorso di esplorazione personale che dura per tutta la nostra vita. Credo che LOST SOULS sia il frutto proprio di uno di questi percorsi esplorativi.

1 Spanish Guitars And Night Plazas

La suggestione che è all'origine di *Spanish Guitars And Night Plazas* proviene da uno dei miei primi viaggi in Spagna, più o meno all'inizio degli anni 80. Mi ricordo in particolare quando camminavo per le strade di Granada, imbattendomi in complessi jazz, cortili, giardini e piazzette… una fusione perfetta tra l'eredità della cultura moresca e quella spagnola. Entrai in un club e c'era un concerto di chitarra flamenco, si ballava e si mangiava. Tornai a casa tardi, mentre intorno a me nelle strade ancora si avvertiva una vibrazione piena di vitalità.

2 A Hundred Wishes

Ho composto *A Hundred Wishes* nel 1991, mentre stavo lavorando a THE VISIT. Quando si è trattato di scegliere quali brani inserire nell'album mi sono resa conto che non funzionava bene insieme al resto del materiale. Ora questa canzone ha finalmente trovato una casa. Era diventata una vera e propria "anima persa", come il titolo dell'album.

3 Ages Past, Ages Hence

Ages Past, Ages Hence risale agli anni 80, quando era originariamente intitolata *Pagan Trees*. Se ripenso alla fonte di ispirazione per questo brano, mi rendo conto che all'epoca stavo maturando una maggiore consapevolezza del rapporto tra noi uomini e l'ambiente in cui viviamo, in particolare relativamente alla deforestazione. Mi ricordo che una volta un giornalista mi ha chiesto quale fosse il mio legame con gli alberi, dato che gli alberi sono presenti in molte delle mie canzoni. La domanda mi prese alla sprovvista e l'unica cosa che riuscì a rispondere fu che probabilmente dipendeva dalle mie origini celtiche. Solo in seguito ho scoperto che i Celti hanno un vero e proprio culto degli alberi. Da piccola giocavo e correvo spesso in mezzo agli alberi, e sentivo che avevano una sorta di "presenza" speciale che non potevo fare a meno di avvertire. Ora, dopo aver letto il libro *The Hidden Life of Trees* di **Peter Wohlleben**, ho iniziato ad apprezzare ancora di più il loro ruolo per la nostra sopravvivenza. Purtroppo spesso gli alberi sono semplici spettatori della nostra follia, e questo concetto è presente in questo brano.

4 Ballad Of The Fox Hunter

Sono stata molto attratta dalla poesia in

RICHARD HAUGHTON

«HO SEMPRE RITENUTO CHE LA CREATIVITÀ SIA QUALCOSA CHE VIENE DALL'ANIMA»

questi anni, anche perché era un modo per utilizzare una voce diversa dalla mia nei testi delle mie canzoni e vedere le cose da una prospettiva differente. Uno dei poeti dai quali sono stata maggiormente catturata è stato sicuramente **William Butler Yeats**. In *The Ballad of the Fox Hunter*, Yeats si sofferma in particolare sul rapporto che gli uomini hanno con le altre specie animali, in questo caso con il cane con cui il protagonista andava a caccia. Avendo avuto diversi cuccioli durante la mia vita e pensato di diventare una veterinaria, posso senza alcun dubbio confermare il legame speciale che si viene a creare tra l'uomo e gli animali e quanto può essere profondo.

5 Manx Ayre

Pensandoci bene, mi rendo conto che in realtà è come se avessi iniziato a lavorare a questo disco alla fine degli anni 80, dato che ci sono tre o quattro canzoni che risalgono a quel periodo. Si tratta sempre di piccole deviazioni che ho intrapreso durante il mio viaggio principale, che è quello di raccontare la storia dei Celti. Il nuovo album, infatti, più che un nuovo capitolo in questo percorso è un modo per recuperare una serie di brani che si erano smarriti per strada. Abbiamo iniziato a lavorare a LOST SOULS nella primavera del 2017 in un bellissimo studio di registrazione a Hamilton, Ontario, e nell'agosto dello stesso anno ci siamo spostati ai Real World Studios in Inghilterra, dove ho sempre inciso i miei dischi fin dal 1993. Come saprete, i Real World sono gli studi di registrazione che **Peter Gabriel** ha creato ristrutturando un vecchio mulino nella campagna del Wiltshire. Devo ammettere che ormai per me sono diventati come una seconda casa. Una sorta di santuario della creatività, in cui la natura ti abbraccia e ti circonda, dove dalle grandi finestre presenti sulla facciata puoi guardare la natura che si specchia nello stagno. Tante volte rimaniamo ipnotizzati a osservare il martin pescatore intento a cacciare, mentre si nasconde tra i giunchi e aspetta pazientemente il momento giusto per tuffarsi in acqua. È un po' come quando sei fermo davanti al microfono e aspetti di catturare l'ispirazione. Durante le tre settimane che abbiamo passato ai Real World Studios ci sono venuti a trovare un sacco di musicisti, tanti amici che non vedevamo dall'ultima volta che abbiamo registrato un album, nel lontano 2006. È stato molto bello incontrarsi di nuovo e immergersi insieme nella musica. Ci siamo messi a suonare insieme la sera stessa che sono arrivati, abbiamo acceso le luci e lo abbiamo fatto semplicemente per il piacere di farlo. Devo ammettere che è bello poter contare su musicisti così dotati e su una tale varietà di strumenti particolari come la ghironda o altri più comuni come il violino, il violoncello, la chitarra, il basso e la batteria. A volte non mi rendo conto neanche se abbiamo registrato i pezzi o meno. Il mio momento preferito è quando gli artisti si mettono a suonare per conto loro, alla fine delle sessioni di registrazione, magari eseguendo brani di loro composizione. Impossibile non meravigliarmi di quanto possa essere vario e sublime il linguaggio dell'arte sonora.

6 La Belle Dame Sans Merci

Un altro componimento poetico, stavolta di John Keats, che ho pensato di mettere in musica. Mi è venuta in mente l'immagine di un soldato moribondo sul campo di battaglia, in una landa desolata piena di cadaveri, che prima di spirare in preda alle allucinazioni ha l'impressione di vedere la sua amata venire verso di lui. In quel momento s'interroga su quale ragione abbia portato gli uomini a combattere e a zittire il canto degli uccelli.

«LOST SOULS È IL FRUTTO DI UN PERCORSO DI ESPLORAZIONE PERSONALE»

7 Sun Moon And Stars

I miei viaggi sulle rotte dei Celti mi hanno portato in giro per tutta Europa, fino alla Cina e alla Turchia. Durante questi viaggi ho imparato tanto delle altre culture, in particolare di come sono mutate e si sono fuse tra loro... di come l'uomo ha imparato a connettersi con la natura per tenere traccia del passaggio del tempo o delle rotte di navigazione. Mi vengono in mente i canti degli indigeni dell'Australia, o le ricerche nel campo dell'astronomia che furono portate avanti in modo magistrale dalla cultura araba. "Girati verso il sole che sale dalle montagne, cammina per cinque giorni e davanti all'oasi troverai una grande pietra". Queste erano le indicazioni che i nomadi del deserto si scambiavano tra loro. *Sun, Moon And Stars* è in parte ispirata da una melodia folk moldava ed è un tributo a quella cultura secolare. Mentre registravamo, l'immagine che vedevo davanti ai miei occhi era quella dei beduini che si muovono lungo il deserto nel freddo della notte, lasciandosi guidare solo dalla luna e dalle stelle.

8 Breaking Of The Sword

Nel dicembre del 2016 sono stata invitata a partecipare a un evento per ricordare la battaglia di Vimy Ridge, che ebbe luogo in Francia durante la Prima guerra mondiale e in cui morirono un numero elevato soldati canadesi. Nonostante alla fine abbia deciso di suonare un'altra canzone, questo brano meritava di trovare posto da qualche parte e così ho deciso di inserirlo nell'album.

9 Lost Souls

Qualche anno fa ho letto un libro di Ronald Wright intitolato *A Short History of Progress*, in cui l'autore esamina il crollo delle civiltà che ci hanno preceduto, un po' come se esaminasse la scatola nera di un aereo schiantato al suolo. Nel suo libro, Wright utilizza il termine "trappole del progresso" per identificare gli errori principali che sono stati commessi nel corso dei secoli. Ad esempio, per alcune isole il problema è stato la deforestazione selvaggia, che ha portato alla fine delle civiltà prima che qualcuno potesse rendersi conto di cosa stava accadendo e intervenire. L'autore sottolinea anche come prima della rivoluzione industriale, avvenuta nel diciottesimo secolo, fossimo più preoccupati dell'aspetto morale del progresso, mentre da quel momento in poi l'avanzamento tecnologico è diventato inarrestabile. Il progresso applicato agli armamenti è un esempio lampante. Mentre pensavo ai contenuti del libro di Wright ho iniziato a comporre questo brano.

RICHARD HAUGHTON

Jolly Roger Records

GOODFELLAS PICK UP

LABEL & MAILORDER - CD, LP, IMPORT, RARITA', OFFERTE, OLTRE 6.700 TITOLI!
VENDITA PER CORRISPONDENZA WWW.JOLLYROGERSTORE.COM

ARCA PROGJET - ARCA PROGJET
(Lp, Cd) ROCK, PROG

ARCA PROGJET

Da un' idea di Alex Jorio (Elektradrive)
Raffinato ed elegante hard rock progressive con testi in italiano e con ospiti eroi del Prog Italiano come Mauro Pagani (ex P.F.M.), Gigi Venegoni ed Arturo Vitale (Arti & Mestieri)

WITCHWOOD - LITANIES FROM THE WOODS (2 Lp, Cd) ROCK 70'S

Sempre disponibili:

B.B.B. - FROM THE SOLITARY WOODS (Lp, Cd) ROCK 70'S

WITCHWOOD - HANDFUL OF STARS (Lp, Cd) ROCK 70'S

GLI SCATTI

1 KLAUS SCHULZE
Udine, 1975

Schulze arrivò con i suoi ingombranti sintetizzatori per esibirsi in solo in una chiesa a Udine. Ricordo che usava degli scacchi di acciaio per prolungare all'infinito certe sonorità sulle quali improvvisava per ore, come fossero dei mantra. Lo ricordo come una persona molto spiritosa e focalizzata sul suo lavoro. La nostra collaborazione durò diversi anni.

DELLA MIA VITA...

GUIDO HARARI È UNO DI QUEI PERSONAGGI CHE PIÙ HA SAPUTO SINTETIZZARE I SUONI NELLE VISIONI, IN MODO CHE IL CONNUBIO TRA MUSICA E FOTOGRAFIA FOSSE INDISSOLUBILE.

Testo: **Guido Bellachioma** info: **www.wallofsoundgallery.com**

Quando ci parlo al telefono o gli scrivo non posso neanche sbagliarmi, visto il nome che portiamo entrambi. Questo eterno ragazzo, perché l'amore per la musica ci mantiene sempre nella categoria "ragazzi", è nato il 28 dicembre 1952 in Egitto (Il Cairo). A inizio degli anni 70 inizia l'attività di giornalista e fotografo, che nel corso delle decadi lo ha portato a diventare uno dei più apprezzati professionisti dell'immagine in circolazione, anche fuori dalla musica. Ha collaborato con «Ciao 2001», «Giovani», «Gong», «Rockstar», «Rock & Folk», «Mojo», «Linea Uomo», «Sette», «Max», «King», «SportWeek», «L'Uomo Vogue». Le sue foto appaiono sulle copertine, tra gli altri, di Kate Bush, Acqua Fragile, Paolo Conte, David Crosby, Pino Daniele, Bob Dylan, B.B. King, Mia Martini, Paul McCartney, Osanna, Klaus Schulze, Stomu Yamash'ta, Mauro Pagani, Michael Nyman, PFM, Banco, Lou Reed, Simple Minds e Frank Zappa. Nel 2011 ha fondato la Wall of Sound Gallery, un'imponente galleria fotografica dedicata alla musica. Dal 29 giugno al 26 agosto la Galleria Nazionale dell'Umbria, che si trova a Perugia, ospiterà la mostra *Wall of Sound* con oltre 100 foto di Guido Harari.

COME TI SEI AVVICINATO ALLA FOTOGRAFIA.

Negli anni 50 e 60 consumavamo le fotografie dei nostri artisti preferiti sulle copertine dei dischi, oltre che sulle scarse riviste internazionali recuperate da Feltrinelli, a Milano, o in occasione delle prime trasferte all'estero. La fotografia mi è subito parsa un ottimo "espediente" per stabilire un contatto con gli artisti che seguivo. Soprattutto, mi consentiva di tentare di scoprire chi fosse la persona dietro al personaggio. Per tanto tempo ho lavorato nel solo ambito musicale, poi negli anni 90 sono riuscito a togliermi l'etichetta di fotografo rock per affermarmi semplicemente come fotografo e basta. Ho avuto così modo di esplorare altri ambiti, come il ritratto, la pubblicità, la moda, il reportage.

2 BRIAN ENO
Venezia, 2006

Che sorpresa scoprire che Eno è un patito di doo-wop, l'irresistibile musica vocale degli anni 50, e che non ama comporre in accordo minore. Geniale, eclettico, spiritoso, Eno ha sviluppato il suo linguaggio artistico oltre ogni possibile previsione, incluse le installazioni sonore create insieme a Mimmo Paladino, o le famose "strategie oblique", sorta di aggiornato I-Ching in chiave minimalista.

LA TUA ESPERIENZA NEGLI ANNI 70...

Ho cominciato nel 1971-72, proponendo interviste e fotografie a storiche testate musicali come «Giovani» e «Ciao 2001». I miei modelli di riferimento erano l'americano «Rolling Stone» per le interviste, lunghe ed esaurienti, e il francese «Rock & Folk», all'epoca l'unico mensile di musica patinato con foto a colori del grande Jean-Pierre Leloir. Era tutto più semplice. I discografici ti ricoprivano dei vinili più pazzeschi, da Tim Buckley a Frank Zappa, da Captain Beefheart a Ry Cooder: nessun giornalista mainstream avrebbe degnato quegli artisti di un minimo di attenzione. Fu la fortuna di giornalisti come Riccardo Bertoncelli, Enzo Gentile e fotografi come me e Armando Gallo, invitati in tutto il mondo per interviste, foto e concerti incredibili.

Poi mi trasferii per un periodo a Londra, quando, a causa dell'eccessiva politicizzazione dei concerti, i grandi gruppi smisero di esibirsi in Italia per diversi anni. Conobbi così Bob Marley, i Clash, i Police e tanti altri. In quegli anni realizzai anche le mie prime copertine di dischi: in Italia i primi due 33 giri di Gianna Nannini e all'estero una serie di cover di Klaus Schulze, da MOONDAWN a MIRAGE e BODY LOVE.

COME ERA LA FOTOGRAFIA MUSICALE ALL'INIZIO DEGLI ANNI 70 E COME È CAMBIATA IN QUELLA DECADE?

Era pionierismo puro. Molti fotografi non erano neppure professionisti, ma amici dei musicisti che, grazie alla loro passione per la fotografia, si trovavano al posto giusto, con le persone giuste, nel momento giusto. Era straordinario vedere come musicisti e fotografi vivessero quasi in simbiosi, lasciando che venisse documentata vita vera, e non semplice confezione. Il marketing dell'immagine non operava ancora censure e c'è voluta... la rivoluzione del video e di MTV, negli anni 80, per cambiare tutto. Dico sempre che, probabilmente, non c'è più nessuna musica da documentare.

3 OSANNA
Pompei, 1978

Avevo visto gli Osanna dal vivo solo all'epoca di PALEPOLI. Ci siamo ritrovati a Pompei per realizzare la copertina di SUDDANCE, un disco pieno di freschezza e di nuove aperture. Sono felice che Lino Vairetti porti avanti con tenacia la "leggenda" degli Osanna con una nuova formazione.

QUALE ERA LA TUA ATTREZZATURA E COSA USI OGGI, COME SI È TRASFORMATA LA FOTOGRAFIA DALLA PELLICOLA AL DIGITALE?

Lo sguardo, la capacità di leggere la realtà e "vedere" il prossimo, nulla è cambiato nel passaggio dall'analogico al digitale. Oggi però si scatta a costo zero, e questo purtroppo va a detrimento del pensiero che dovrebbe essere alla base di ogni immagine. Agli inizi ho usato delle Pentax ES, che avevo visto in mano ai Beatles, poi sono passato alle Nikon FE e FE2 per il formato 35 mm, soprattutto ai concerti. In studio usavo una Hasselblad per il medio formato e le copertine di dischi, sostituita in seguito da una Mamiya RZ6x7. Con l'avvento del digitale mi sono spostato su Canon EOS Mark II e, ultimamente, su Leica V-Lux.

...GLI ARTISTI CON CUI SEI PIÙ ENTRATO IN SINTONIA E PERCHÉ?

In Italia con Mia Martini, PFM, Fabrizio De André, Pino Daniele, Branduardi, Finardi, Vinicio Capossela, Vasco Rossi. All'estero con Lou Reed, Laurie Anderson, Kate Bush, Peter Gabriel, Joni Mitchell, Frank Zappa, Simple Minds. Abbiamo condiviso la passione per la musica e per la vita, vivendo nel presente e non nel passato. Ogni artista ama catapultarsi in avanti, immaginare aperture nuove per la sua forma d'arte, e io ho scelto di non fare mai riferimento al loro glorioso passato. Questo, forse ancor più delle mie foto, ha creato una sintonia unica.

«I MIEI RIMPIANTI FOTOGRAFICI? JIMI HENDRIX, JIM MORRISON, JANIS JOPLIN, JOHN COLTRANE...»

4 PFM
Stone Castle Studio, Castello di Carimate, 1976

Ho sempre avuto un rapporto di intensa amicizia con la PFM e in particolare con Franz Di Cioccio. Fu lui a coinvolgermi, in qualità di fotografo ufficiale, nella mitica tournée di PFM e De André nel 1979. Da quell'avventura nacque la mia collaborazione ventennale con Fabrizio. Qui eravamo al Castello di Carimate durante le registrazioni di PASSPARTÙ.

5 KATE BUSH
Londra, 1989

Ho collaborato con Kate Bush come suo fotografo ufficiale, dal 1985 al 1993, per dischi come HOUNDS OF LOVE, THE SENSUAL WORLD e THE RED SHOES. Un soggetto da sogno: solare, paziente, totalmente motivata. Queste foto furono realizzate in studio a Londra, per THE SENSUAL WORLD. Il servizio fotografico durò oltre 15 ore nonstop!

ESISTE UN TUO RIMPIANTO FOTOGRAFICO? NEL SENSO DI UN ARTISTA CHE AVRESTI VOLUTO ASSOLUTAMENTE RIPRENDERE E, PER QUALSIASI MOTIVO, NON CI SEI RIUSCITO?

In assoluto Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, John Coltrane. E Amy Winehouse e i Beatles. Ho fotografato dal vivo i Rolling Stones, David Bowie, Miles Davis, Nina Simone, Bruce Springsteen, ma, purtroppo, non ho mai avuto l'opportunità di far loro dei ritratti.

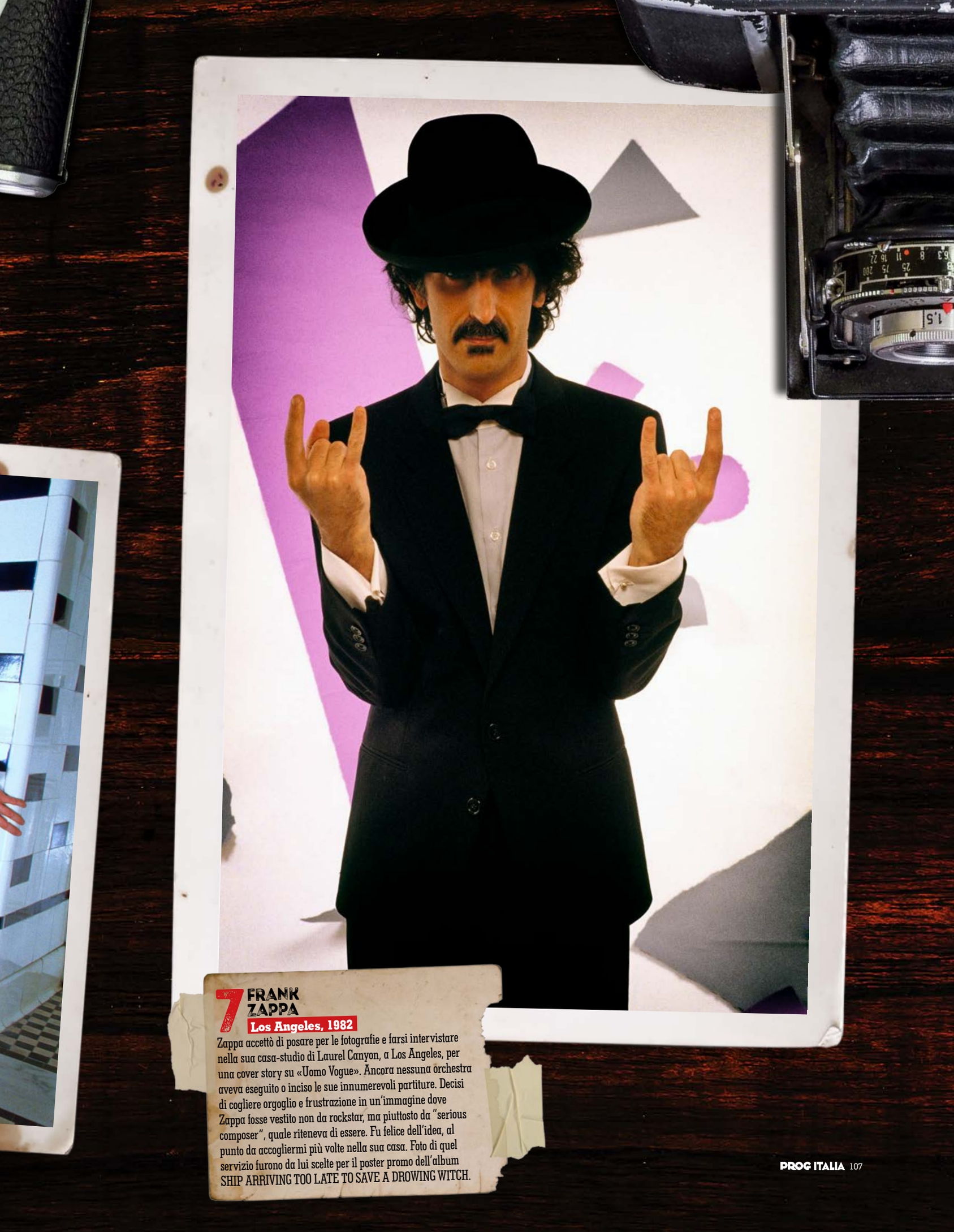
FOTOGRAFARE DAL VIVO E IN STUDIO...

Il grande Art Kane, uno dei miei maestri, considerava la fotografia live una perdita di tempo. Per lui era cruciale "possedere" il soggetto delle sue foto, in maniera totale ed esclusiva. Per me il live è importantissimo perché ti permette di studiare a fondo la gestualità dell'artista e allenare il tuo sguardo a funzionare come una seconda natura. Il che ci porta al discorso del ritratto, a un'indagine intima dell'altro, sia esso musicista o altro. Per anni ho montato il mio studio portatile in alberghi, sale d'incisione, sottoscala, palasport, camerini e perfino parcheggi, pur di ritrarre i musicisti che amavo. L'ho fatto con gioia e costanza, anche solo per scattare in una manciata di secondi. Ne valeva la pena. Da tempo però preferisco rinunciare a occasioni così precarie, per concentrarmi sul soggetto con tutto il tempo possibile a disposizione.

6 PETER GABRIEL

Sanremo, 1983

Ho amato moltissimo i Genesis con Peter Gabriel e quindi ho seguito con enorme interesse il percorso solistico di Peter Gabriel. Questa foto fu scattata all'Hotel Londra di Sanremo, quando Gabriel venne a promuovere *Shock The Monkey* al festival. Negli anni è diventata una delle mie foto più riconoscibili e segnò l'inizio di una lunga collaborazione.



7 FRANK ZAPPA

Los Angeles, 1982

Zappa accettò di posare per le fotografie e farsi intervistare nella sua casa-studio di Laurel Canyon, a Los Angeles, per una cover story su «Uomo Vogue». Ancora nessuna orchestra aveva eseguito o inciso le sue innumerevoli partiture. Decisi di cogliere orgoglio e frustrazione in un'immagine dove Zappa fosse vestito non da rockstar, ma piuttosto da "serious composer", quale riteneva di essere. Fu felice dell'idea, al punto da accogliermi più volte nella sua casa. Foto di quel servizio furono da lui scelte per il poster promo dell'album SHIP ARRIVING TOO LATE TO SAVE A DROWING WITCH.

WALL OF SOUND

LE FOTOGRAFIE DI **GUIDO HARARI** DAL 29 GIUGNO AL 26 AGOSTO ALLA GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA (PERUGIA)

Il programma di "Jazz goes to the Museum" porterà – come già avvenuto negli scorsi anni – una serie di concerti nella sala Podiani della Galleria Nazionale dell'Umbria, che torna ad aprire le proprie sale alla musica, attraverso la collaborazione con Umbria Jazz. La prima iniziativa in calendario è la mostra di Guido Harari con 114 foto che spaziano dal rock al jazz, alla musica classica. In programma dal 29 giugno al 26 agosto 2018. Come scrive il curatore: "Guido Harari possiede il raro talento di cogliere la personalità dei musicisti sia nel corso della performance sul palco sia nello svolgersi delle sedute – questa volta intime ed esclusive – durante le quali prendono forma i ritratti. Nell'uno e nell'altro caso il risultato è un'immagine iconica, che si deposita subito nell'immaginario collettivo e perde persino la propria connotazione cronologica. Accade con la Fender Telecaster alzata verso il cielo da Springsteen o con le contorsioni di Iggy Pop, così come con il ritratto, assai compreso di sé, di Philip Glass o quello ironico di Ennio Morricone. Diviene difficile, se si conoscono queste immagini, non richiamarle automaticamente alla mente per prime ogni qual volta si senta o si pronunci il nome dei musicisti che le animano". Il catalogo, pubblicato da Silvana Editoriale, contiene testi di Guido Harari e di Marco Pierini.

"Jazz goes to the Museum", progetto elaborato per il museo da Umbria Jazz, proporrà inoltre una serie di nove concerti quotidiani – in programma a mezzogiorno, dal 14 al 22 luglio – nella sala Podiani della Galleria Nazionale dell'Umbria, uno degli spazi più prestigiosi ed evocativi della città.

Vi si alterneranno, tra gli altri, Danilo Rea, Antonello Salis & Simone Zanchini, Gianluca Petrella & Pasquale Mirra.

Tutti gli appassionati di musica che si presenteranno alla Galleria Nazionale dell'Umbria con il biglietto di qualsiasi concerto del Trasimeno Music Festival (dal 29 giugno al 5 luglio) e di Umbria Jazz 2018 (dal 13 al 22 luglio) potranno visitare le collezioni e la mostra pagando il solo ingresso ridotto (€ 4,00).

8 PETER HAMMILL
Milano, 1983

Non sono mai stato un fan sfegatato dei Van der Graaf Generator, ma avevo tutti i loro dischi, inclusi quelli solisti di Peter Hammill. Peter aveva da poco dato alle stampe due raccolte di versi ed era molto disponibile. Ci rinchiudemmo nella sua piccola stanza d'albergo, a Milano, per improvvisare una scena in puro stile *Qualcuno volò sul nido del cuculo*. Risate a non finire!

9 DAEVID ALLEN
Londra, 1976

Spenta Radio Gnome e liquidate le teiere volanti, Daevid Allen mi apparve già oltre l'avventura Gong. Era in tour con una band anglo-iberica, Euterpe. Scattammo queste foto negli uffici della Virgin, in Portobello Road. Una fu da lui utilizzata per la copertina del suo album NOW IS THE HAPPIEST TIME OF YOUR LIFE. Conservo ancora le sue lettere ricche di humour, arricchite dai suoi inconfondibili disegni.

IL RUOLO DELL'IMMAGINE NELLA MUSICA...

Totale! Senza l'immagine sarebbe impensabile poter capire a fondo la musica, qualsiasi musica. È stato così inizialmente per il jazz: pensa alle fotografie di Gjon Mili, William Claxton, Herman Leonard, Jim Marshall. Ascoltavi Charlie Parker o Thelonious Monk, avendo negli occhi quei completi gessati fuori taglia, il fumo dei locali, il sudore, e la discriminazione razziale, ovviamente. E poi, nel rock, Hendrix e la chitarra incendiata a Monterey nel 1967, le chitarre spaccate dagli Who, il festival di Woodstock... e ancora il punk degli anni 70. Per non dire della grafica per copertine di dischi e manifesti, dalla psichedelia al progressive, da Rick Griffin a Roger Dean (Yes, Gentle Giant), Paul Whitehead (Genesis) e Hipgnosis (Pink Floyd, Peter Gabriel, Led Zeppelin).

I TUOI GUSTI MUSICALI NEGLI ANNI 70 E OGGI. COSA TI RIMANE DELLA MUSICA DI QUEL PERIODO?

I miei gusti sono un caleidoscopio in costante evoluzione. Ho amato e amo tutt'ora Marvin Gaye e Peter Gabriel, Nina Simone e Cocteau Twins, Zappa e Nusrat Fateh Ali Khan, Leonard Cohen e Radiohead. Ma, come sosteneva Jaco Pastorius, la musica è arcobaleno puro, nessun confine. La musica è il massimo paradigma di inclusività (una volta si usava il termine "contaminazione"): una lezione civile, prim'ancora che artistica.

GUIDO HARARI OGGI... IL PROGETTO WALL OF SOUND GALLERY.

Da tempo ho spostato la mia attenzione su libri e mostre. Ad Alba, dove vivo da quasi 15 anni, ho aperto Wall Of Sound Gallery, un progetto di galleria fotografica e casa editrice interamente dedicati all'immaginario della musica, dalla fotografia alla poster art e ai libri. L'obiettivo è storicizzare un percorso creativo che per troppo tempo è stato considerato di serie B, e salvaguardare la memoria di esperienze artistiche che hanno segnato più di una generazione.

10 DAVID SYLVIAN & ROBERT FRIPP

Milano, 1992

Due mie conoscenze di vecchia data, che allora intrecciavano i propri percorsi artistici in una nuova avventura. Fripp non se ne stette zitto un secondo, mentre Sylvian cercava di mantenersi cool. Poi fu una sequela di risate soffocate, quando Fripp spiazzò Sylvian raccontandogli il leggendario e irresistibile aneddoto dello "stronzo di Agneta (degli Abba)". Sì, proprio quello che viene riportato nel film *Priscilla, la regina del deserto* (1994).

È IN EDICOLA

TUTTI I NEGOZI DI VINILI DA COLLEZIONE IN ITALIA

Anche in versione digitale a 4,90€

PDF

ACQUISTA LA TUA COPIA SU
www.sprea.it/vinile

SCANSIONA IL QR CODE

L'attuale formazione degli A Perfect Circle: da sinistra a destra Matt McJunkins (basso), Jeff Friedl (batteria), Maynard James Keenan (voce), Billy Howerdel (chitarra, tastiere, voce), James Iha (chitarra).

L'ELEFANTE NELLA STANZA

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Un ritorno quasi inatteso quello degli **A Perfect Circle**. Le due menti dietro alla band, **Billy Howerdel** e **Maynard James Keenan**, dopo 14 anni di pausa, hanno inevitabilmente cambiato la loro prospettiva ed esplorato nuove possibilità sonore per quello che fu uno dei progetti alternative metal più originali degli anni Zero.

L'urgenza artistica e creativa di Maynard James Keenan ha delle priorità molto differenti rispetto a quella dei suoi tre compagni d'avventura all'interno degli ormai leggendari **Tool**. Mentre infatti sono dodici anni che attendiamo il seguito di 10.000 DAYS (cosa che è finalmente vicina alla dirittura di arrivo), il cantante in tutto questo tempo non si è adagiato sugli allori. Se mettiamo da parte il lavoro extra musicale di viticoltore che conduce in Arizona, Keenan dal 2007 a oggi ha sfornato tre album con il suo side project Puscifier in modo piuttosto costante (se confrontato con l'immobilismo dei Tool), ha avuto tempo di scrivere (a quattro mani con Sarah Jensen) la sua autobiografia autorizzata *A Perfect Union of Contrary Things* (uscita a fine 2016) e infine, non contento, è riuscito persino a convincere il suo socio Billy Howerdel a riesumare gli A Perfect Circle, altra band storica di "art metal", nata agli albori del secolo ed entrata in letargo nell'ormai lontano 2004 quando venne pubblicato eMOTIVe (2004), serie di cover contro la guerra che sembrò a tutti gli effetti testimoniare l'epitaffio del gruppo. Da allora Keenan e Howerdel, che da parte sua aveva formato gli Ashes Divide, si erano ritrovati solo per alcuni concerti alla fine del 2010 che però non avevano portato a nessuna nuova registrazione in studio. Infine gli impegni di Keenan hanno lasciato più spazio nella propria agenda e, volendo tenersi occupato visto il procrastinarsi del nuovo album dei Tool, ha dato luce verde a Howerdel che nel frattempo non aveva mai smesso di accumulare degli abbozzi musicali tenuti in caldo per il progetto. Così i due si sono messi al lavoro tra il gennaio e il febbraio 2017, iniziando a scambiarsi reciprocamente idee a distanza: Howerdel mandava i suoi demo strumentali a Keenan mentre quest'ultimo ci aggiungeva le proprie parti vocali. Tutto il processo ha occupato circa un anno di lavoro e questa volta, forse complice il lungo tempo trascorso dall'ultima testimonianza in studio, troviamo gli APC assai cambiati da come li ricordavamo. Come ogni musicista che si rispetti, Howerdel ha modificato in maniera quasi radicale il suo approccio alla composizione, cosa che inevitabilmente ha influenzato la stesura dei brani di EAT THE ELEPHANT (titolo che si riferisce al modo di dire "come si mangia un elefante? Un boccone alla volta"). In tale contesto Howerdel è passato dal suo strumento principale, la chitarra, alle tastiere: "Qualche anno fa ho deciso di immergermi totalmente nei sintetizzatori e nelle tastiere, strumenti dei quali avevo una conoscenza superficiale. L'accresciuta dimestichezza mi ha permesso di ampliare la mia creatività invece di restringermi in un modello predefinito". In seguito Howerdel ha rielaborato con la chitarra alcuni arpeggi e passaggi per dare più corpo e spessore al tessuto sonoro. Questa volta ci troviamo di fronte a un'opera molto caratterizzata da suoni dark, elettronici e atmosferici come se Howerdel avesse rispolverato l'amore per i suoi idoli giovanili del gothic rock The Cure, Siouxsie and the Banshees e Blue Öyster Cult, mentre Keenan da parte sua ha introdotto il tocco algido del rock industriale dei Puscifier, palese soprattutto nella parte conclusiva di EAT THE ELEPHANT, nei brani *Hourglass* e *Get The Lead Out*.

La copertina del nuovo album EAT THE ELEPHANT.

NON UN SIDE-PROJECT MA SUPERGRUPPO

Se pensiamo alle origini degli A Perfect Circle, questa nuova prospettiva non è una cosa da poco: il gruppo nasce infatti nel 1999 come estensione delle sperimentazioni sonore per chitarra di Billy Howerdel, tecnico del suono per artisti come Nine Inch Nails, David Bowie, Smashing Pumpkins, Guns N'Roses e, guarda un po', Tool. Keenan e Howerdel erano quindi già amici di vecchia data, avendo fatto conoscenza fin dal 1992 quando i Tool aprivano i concerti dei Fishbone e Howerdel lavorava insieme a loro. Dopo qualche anno i due musicisti arrivarono a condividere un appartamento a North Hollywood e fu nell'occasione della convivenza che Keenan per la prima volta ascoltò e apprezzò i demo di Howerdel, proponendosi come cantante. Tuttavia inizialmente il chitarrista era in cerca di una voce

Maynard James Keenan in versione A Perfect Circle con la sua distintiva parrucca di capelli fluenti.

femminile sullo stile di Elizabeth Fraser dei Cocteau Twins, poiché riteneva le sue composizioni più adatte a una voce eterea. La malleabilità e l'abilità vocale di Keenan lo convinsero a coinvolgerlo nel progetto insieme alla bassista Paz Lenchantin, al chitarrista Troy Van Leeuwen (ex Failure) e al batterista Tim Alexander (Primus) quasi subito sostituito da Josh Freese. Il primo album degli A Perfect Circle MER DE NOMS, pubblicato nel 2000, era appunto un *excursus* chitarristico con suoni elettrici ultraterreni e riverberati, ma anche intensamente dark e gotici, frutto di un personale approccio di Howerdel che permise al gruppo di distanziarsi considerevolmente dall'imperante onda nu metal che si stava propagando in quegli anni. L'amalgama prodotto da MER DE NOMS era di una discendenza molto più nobile grazie sia alle suggestive musiche, pensate da Howerdel, sia dai profondi testi e dall'emozionante interpretazione vocale di Keenan. A proposito di parallelismi, sembra che la storia dei Tool e degli A Perfect Circle trovi altre similitudini oltre la militanza del cantante in comune e il lungo gap della pausa intercorsa tra i rispettivi album. Anche all'epoca di MER DE NOMS c'era una grande attesa per quello che sarebbe stato LATERALUS (pubblicato l'anno successivo) e tra le raccomandazioni per i giornalisti che avrebbero intervistato Keenan l'ufficio stampa della Virgin (l'etichetta degli APC) aveva imposto alcune semplici regole da rispettare: 1) non trattare gli APC come una side-band; 2) evitare domande sui Tool, pena la fine dell'intervista. Keenan poteva spingersi al massimo a rispondere solo con un laconico "sta arrivando". Diciotto anni dopo la situazione sembra essere la stessa solo che questa volta i giornalisti hanno trovato un Keenan più disponibile al dialogo, anche se non transige sul fatto che gli A Perfect Circle siano una band altrettanto importante a tutti gli effetti.
Con il senno di poi il secondo album THIRTEEN STEP, pubblicato nel 2003, appare un equilibrato ponte di passaggio tra i Tool (probabilmente per il maggior coinvolgimento di Keenan in fase di stesura) e gli attuali A Perfect Circle. È da questo momento che la band può certificarsi come una mosca bianca all'interno di una scena che fin dal primo album li ha visti distinguersi dal filone alternative metal imperante in quegli anni. Se infatti il disco mostra i muscoli con parsimonia su tracce più abrasive e terrene (*The Outsider*, *Pet*), la peculiarità che viene risaltata è quella di un heavy rock meditabondo attento a melodie e sfumature tenui che poi esplodono in colori accesi. Il mellifluo tribale di *The Package*, la calma apparente di *The Noose*, il trip estraniante di *Vanishing* aggiungono una componente onirica e sperimentale non dissimile alle stratificazioni sonore adottate su EAT THE ELEPHANT.

ARTE E POLITICA

La title-track che apre l'album è un perfetto esempio della dicotomia sonora contrastante di tutto il lavoro: un piano e delle percussioni dai connotati acustici, ma dai quali filtra benissimo la propria natura elettronica di strumenti sintetici che amplificano l'algido incedere della melodia. La cosa più umana è forse la voce di Keenan che ormai ha raggiunto dei livelli impressionanti di malleabilità e interpretazione. "Trovarsi in studio ha fatto riaffiorare dei sentimenti molto simili a 12, 14 o 17 anni fa. – confessa Howerdel – Il processo di proporre dei demo grezzi e poi partire in 'modalità creativa', una volta che abbiamo deciso quali fossero le canzoni su cui lavorare e perfezionare, è esattamente lo stesso. Quindi, la tecnologia cambia, ma alla sua radice rimane l'uso di strumenti reali e trovare quale estetica applicare ai brani. Scrivere con il piano è stata una scelta voluta. Ho deposto la chitarra nel 2015 e così ho deciso di mettere degli ostacoli sulla mia strada per ottenere dei differenti percorsi creativi". Completamente a digiuno dal punto di vista pianistico, Howerdel si è rivolto per alcune lezioni alla madre della loro ex bassista Paz Lenchantin con la quale si è esercitato più che altro dal punto di vista tecnico anziché teorico. Ne è nato un album che attenua la componente metal e l'uso dei riff in favore di spazi sonori dal respiro quasi introspettivo: "Penso che ci sia maggiore densità tra le parti in questo album, ma non lo so, devo sedermi e ascoltare". A tal proposito Howerdel auspica che EAT THE ELEPHANT sia fruito con pazienza, al contrario di come ci ha abituato oggi la pratica dello streaming: "La speranza è che la gente lo accolga come un'opera organica e che gli sia dato il giusto tempo. È come essere consapevoli di ciò che stai mangiando. Se fai con calma, mastichi lentamente, avrà un sapore migliore. Se invece pensi: "Devo mangiarlo in fretta e uscire di qui", allora potresti perdere il gusto di quanto sia delizioso il cibo. La musica è allo stesso modo". Sicuramente EAT THE ELEPHANT è il lavoro degli A Perfect Circle più levigato al livello produttivo e anche più prog, ma non per l'abbondanza di tastiere: il peculiare suono tagliente e stratificato della chitarra è ancora perfettamente riconoscibile nella drammatica *Feathers* o nella composizione più "rock oriented" del lotto *Delicious*. Keenan si tiene comunque lontano dagli accostamenti a questo genere, anche se la sua filosofia è molto in sintonia con un pensiero "progressivo": "Penso che facciamo ciò che facciamo e solo dopo, in un secondo momento, lo cataloghiamo. Credo che se provi a riprodurre i tuoi passi per preservare ciò che eri allora rimarrai bloccato allo stesso punto. Essere dove sei e guardare avanti è meglio, ma è naturale che ci siano degli accenni a ciò che hai fatto in passato. Inevitabile che questo sia rilevante. Per quanto possibile cerco sempre di guardare avanti".
Gli argomenti trattati su EAT THE ELEPHANT riconducono principalmente alla politica e alla critica sociale, come sempre affrontate dalla penna di Keenan in modo acuto, sarcastico o cinico a seconda del soggetto che va a toccare: "Il nuovo album prende in esame tutte queste cose e le mie opinioni non sono velate". Una scelta piuttosto inconsueta dato che raramente Keenan è così diretto nei testi, dimostrandosi spesso restio a parlare del loro significato. Ma al contrario delle liriche spirituali ed esoteriche dei Tool, gli A Perfect Circle hanno rappresentato fin dai tempi di eMOTIVe un mezzo per esprimere una posizione politica. Quindi sembra quasi una coincidenza il loro ritorno in questo momento storico dove il forte sentimento antipresidenziale è simile a quello dell'era Bush: "L'attrito è il luogo da dove nasce l'arte, sul serio. – dice Keenan – Ho fatto musica anche con un Democratico in carica, ma non c'è niente di meglio che un nazista per tenerti ispirato". La deriva cinica dell'America dove l'altruista è destinato a soccombere viene ad esempio cantata in *The Doomed*, che è anche uno dei brani più duri e potenti di EAT THE ELEPHANT. Poi si va dallo spronare l'ascoltatore a riprendersi la propria vita lasciando da parte quella virtuale dei social nel primo singolo *Disillusioned*, fino all'invettiva di *TalkTalk* nei confronti di coloro che rispondono alle drammatiche stragi con armi da fuoco con l'ipocrita reazione consolidata di mandare "pensieri e preghiere" alle vittime. Oltre a questo un altro pezzo interessante e curioso dal punto di vista lirico è *So Long And Thanks For All The Fish* il quale, prendendo come metafora la morte prematura avvenuta nel giro di un anno di molti personaggi musicali e cinematografici diventati nel tempo icone pop (Carrie Fisher, Gene Wilder, David Bowie), paragona la loro dipartita ai delfini del celebre romanzo di Douglas Adams *Guida galattica per autostoppisti* che lasciavano il nostro pianeta consapevoli di un'imminente apocalisse. Forse in fondo è proprio questo EAT THE ELEPHANT, un album per la fine dei tempi.

«QUESTO NUOVO ALBUM PRENDE IN ESAME LA POLITICA E LA CRITICA SOCIALE E LE MIE OPINIONI NON SONO VELATE»

MAYNARD JAMES KEENAN

IL PASSATO NEL PRESENTE

Gli **Ancient Veil** negli ultimi due anni sembrano aver ritrovato l'energia per vivere profondamente questa musica senza tempo, che potete chiamare come vi pare.

Testo: **Franco Vassia**

Edmondo Romano e **Alessandro Serri**, in passato colonne degli Eris Pluvia, hanno deciso di rileggere alcune pagine del proprio passato in modo da trarne spunti per il proprio futuro. Il risultato è l'album RINGS OF EARTHLY… LIVE (i dipinti in copertina e all'interno sono di Francesca Ghizzardi).

RINGS OF EARTHLY… LIVE è un gioco di parole che rimanda a un bell'album degli Eris Pluvia (RINGS OF EARTHLY LIGHT, 1991): "Una fusione di suoni antichi e moderni".

Alessandro: Quando abbiamo pensato alla realizzazione di questo live – durante una conference call tra me, Edmondo e Loris Furlan della Lizard Records – mi è venuto subito in mente il titolo. Mi piacciono i giochi di parole. Riproponendo dal vivo il lavoro che, io ed Edmondo, abbiamo composto con il primo gruppo (da noi fondato nel 1985) il richiamo era necessario. RINGS OF EARTHLY LIGHT è stato il nostro esordio discografico e ha una notevole importanza anche a livello emotivo: dentro c'è la nostra storia, i primi brani composti ai tempi del liceo ma, soprattutto, è spontaneo e sincero, scritto da due giovani con tanta voglia di fare.

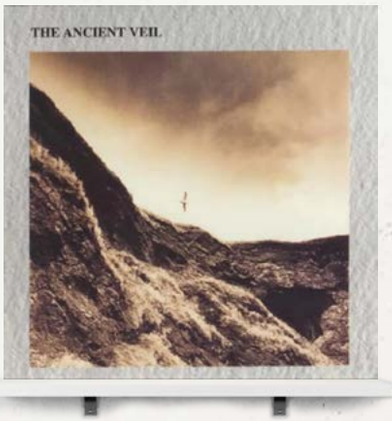
In alto da sinistra: Fabio Serri, Alessandro Serri, Edmondo Romano.

FRANCESCA D'ALOISIO PESCE

Questo live è il risultato dei concerti tenuti a Genova il 12 maggio e l'11 novembre 2017 a La Claque. Settantatré minuti di musica per ripercorrere – con una nuova band – quasi trent'anni di carriera.

Edmondo: Con metodo "voluto", il Cd accompagna l'ascoltatore nella nostra storia musicale progressiva. Inizialmente ci sono sei brani tratti da THE ANCIENT VEIL (Mellow Records, 1995) – oggi riedito con nuovi arrangiamenti e ridisegnato col titolo NEW-THE ANCIENT VEIL/REMASTERED (Lizard Records, 2018). Sono presenti anche registrazioni del 1985, eseguite da una prima formazione degli Eris Pluvia; prosegue con quasi l'intero RINGS OF EARTHLY LIGHT e termina con tre brani tratti da I AM CHANGING (Lizard Records, 2017).

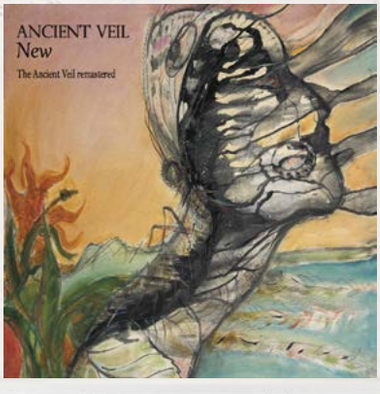
Alessandro: In maggio eravamo con la band al completo mentre, in novembre, abbiamo eseguito un concerto acustico in trio. I brani, nel formato live, hanno preso nuova vita. Di sicuro ci abbiamo messo tanto entusiasmo e, almeno lo spero, che questa cosa si percepisca nell'ascolto.



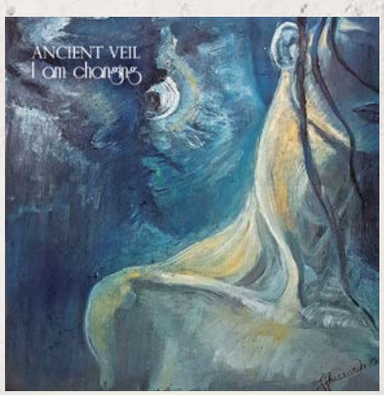
Pur mantenendo una forma autarchica, l'anima degli Eris Pluvia subiva notevoli influenze inglesi. Gli anni 70 sono stati un bacino miracoloso per quella formula che dal folk si sarebbe poi incanalata verso schemi decisamente progressivi. Quali sono stati in quegli anni, e in quelli successivi, i vostri punti di riferimento?

Alessandro: È impossibile non essere influenzati dalle cose che ci piacciono. Si cerca sempre di essere se stessi ma non si può in alcun modo rinnegare i maestri che, nel caso della musica e per quel che mi riguarda, sono molteplici. Per il passato sicuramente Genesis, Pink Floyd, Jethro Tull, Deep Purple… per gli anni successivi Pat Metheny, Allan Holdsworth, Steve Hackett…

Edmondo: Nel corso del tempo – musicalmente – sono diventato sempre più onnivoro. Ascolto di tutto. Le mie influenze sono plurime. La musica classica, quella antica… l'affascinante difficoltà tecnica del vorticoso reel tradizionale irlandese… la minimalità intrinseca delle melodie degli altipiani scozzesi… la forza terrena delle ripetizioni bretoni… la varietà accesa della musica tradizionale italiana (dalla ballata per fiscalettu siciliano fino alla curenta franco-piemontese)… i tempi dispari di tutta la musica dei Balcani… la sinuosità imponente delle scale mediorientali… la complessità e la ricerca della musica classica indiana. Logicamente il risultato di tutto questo ha abbracciato la libera creatività di musicisti avvolti di passione e dalle orecchie più che attente. Componiamo, scriviamo, dipingiamo ciò che i nostri padri ci hanno tramandato. Se siamo capaci di profondità e di sincerità la loro eredità si rinnova e si riveste di nuova e migliore luce. Se invece siamo capaci soltanto di adorare e classificare il loro sapere, l'eredità risulta sterile riproduzione per orecchie mediocri, incapaci di riconoscere bellezza e sincerità.



A sinistra: NEW – THE ANCIENT VEIL REMASTERED (2018). A destra: RINGS OF EARTHLY LIGHT (1991) degli Eris Pluvia.



In alto da sinistra: THE ANCIENT VEIL (1995), RINGS OF EARTHLY… LIVE (2018). A destra: I AM CHANGING (2017).

È un lavoro piuttosto ricco, grazie anche alla voce di Valeria Caucino, all'oboe di Marco Gnecco, di Fabio Zuffanti e Stefano Marelli dei Finisterre.

Alessandro: È per noi tradizione che ci siano ospiti nei nostri brani, dato che amiamo condividere la nostra musica. Avere Valeria ospite in *Sell My Feelings* è stato bellissimo, soprattutto quando ci siamo trovati insieme sul palco. È stato come fare un viaggio nel tempo, ritornare per un attimo ai nostri vent'anni perché era lei la voce originale di quella canzone, scelta nel 1991 per gli Eris Pluvia. Marco Gnecco ha suonato tutte le parti di oboe in due brani acustici tratti da THE ANCIENT VEIL. E, a conferma di un'amicizia trentennale, è stata una bella esperienza suonare con Fabio Zuffanti e Stefano Marelli dei Finisterre (*In The Rising Mist*).

Alessandro (chitarre, voce e flauto traverso) ed Edmondo (sax soprano, flauti dritti, clarinetto, low whistle, melodica), oltre a essere stati i fondatori e compositori degli storici Eris Pluvia siete anche gli artefici degli Ancient Veil con Fabio Serri (pianoforte e tastiere), oggi arricchito dai contributi di Massimo Palermo (basso) e di Marco Fuliano (batteria e chitarra acustica).

Alessandro: Nella nostra giovanile fiducia nel prossimo, e nel credere alla musica senza limiti e barriere, io ed Edmondo abbiamo dato per scontato che la nostra creazione ci avrebbe accompagnato negli anni. Però la realtà si può riassumere in un gesto comune ma imprevisto, accaduto anche ad altre band che noi conosciamo e amiamo: una insaputa registrazione del marchio Eris Pluvia.

Edmondo: Il passato viene riscritto nel presente, Ancient Veil dimostra nelle sue note le radici della sua arte. L'ascoltatore è attento giudice delle nostre opere. Credo sia sciocco considerarlo soltanto un distratto fruitore legato a un nome.

Alessandro: Tornando a quegli anni, senza scoraggiarci, siamo ripartiti con il nuovo nome. Nel 1992 si unì a noi l'allora sedicenne Fabio e partimmo da subito con la realizzazione del Cd per la Mellow Records. Dopo qualche album tributo, dove abbiamo realizzato alcuni brani, le nostre strade si sono divise fino al 2015 quando abbiamo deciso di riprendere il discorso con I AM CHANGING. Con Edmondo e Fabio ci siamo interrogati su chi potesse accompagnarci in questa nuova avventura. Fabio ci ha proposto Massimo Palermo come bassista, una garanzia di precisione e di qualità e, successivamente, lo stesso Massimo ci ha proposto Marco Fuliano, una vera macchina ritmica rock: preciso e soprattutto molto musicale. L'esperienza del live è meravigliosa e la carica che ci hanno dato Massimo e Marco è incredibile.

Edmondo: Consiglio a tutti di ascoltare questo lavoro perché è anche il documento di un passaggio storico, nato a metà degli anni 80 e nei primi anni 90, dove stavano nascendo le nuove leve della musica progressive… ancora viva e accesa, vissuta con continuità dagli anni 70 e non soltanto come un revival musicale per un ristretto gruppo di persone.

ROCK DELL'ARTE

SEME*, IL NUOVO ALBUM DEL BACIO DELLA MEDUSA, PROPONE UN ROCK TRASVERSALE E RICCO DI COLORI, CHE SI ABBEVERA A QUELLO CHE LA BAND PREFERISCE DEFINIRE ART ROCK.

Testo: **Paolo Formichetti**
Foto: **Enrico Rolandi**

Della band umbra Il Bacio della Medusa abbiamo già trattato in passato. A beneficio di quelli che ancora non la conoscessero ricordiamo che si tratta di un ensemble decisamente eclettico. La matrice prog sinfonica/hard rock è innestata da una vena cantautorale dalle linee vocali orecchiabili nell'accezione più positiva del termine, e testi particolarmente ricercati dal punto di vista letterario. Il primo album omonimo, pubblicato nel 2004, evidenziava in maniera lapalissiana questo connubio di stili mentre il successivo (il concept DISCESA AGLI INFERI DI UN GIOVANE AMANTE del 2008) spingeva l'acceleratore verso un prog sinfonico decisamente classico, riscuotendo pertanto il plauso pressoché unanime dei più tradizionalisti tra gli appassionati del genere. Il terzo lavoro, DEUS LO VULT del 2012, era ancora un concept dalle mille sfaccettature che andavano dal prog, all'hard rock anni 70 per finire alle ballate medievali. Sei anni sono passati da quell'ultima opera e non si può certo dire che si sia trattato di un periodo improduttivo per la band. Dal punto di vista dell'attività in studio si sono infatti avute le interessanti produzioni discografiche dei progetti paralleli Ornithos (LA TRASFIGURAZIONE, AMS, 2012) e Fufluns (SPAVENTAPASSERI, Ma.Ra.Cash, 2016). Nel frattempo la band è entrata nella scuderia dell'etichetta AMS, che ha ristampato, in una splendida edizione digipack, l'intero catalogo. Per quanto riguarda l'attesa ripresa dell'attività live vanno segnalati i numerosi concerti tenuti tra Roma (al Progressivamente Free Festival 2016), Milano e Perugia, la cui serata al teatro Brecht è stata registrata e pubblicata nel loro primo live, edito nel 2016. Subito dopo tale uscita il Bacio si è messa al lavoro per realizzare il quarto album in studio, intitolato SEME* e pubblicato a giugno 2018. Una chiacchierata con alcuni membri di loro ci ha consentito di avere notizie in merito direttamente. "Ricordo il momento in cui abbiamo iniziato a lavorare sui pezzi in sala prove – racconta Federico Caprai – eravamo sempre noi, ma sentivamo di essere un passo avanti rispetto ai nostri precedenti lavori in quanto ci eravamo sicuramente evoluti dal punto di vista musicale. In fondo l'esigenza di comporre ci ha sempre portato a fare dischi differenti l'uno dall'altro. Avremmo potuto clonare DISCESA AGLI INFERI all'infinito, ma non ne saremmo mai stati realmente appagati artisticamente. Per quanto mi riguarda il Progressive è proprio questo, un'evoluzione continua, una crescita che va di pari passo con l'uomo e l'artista. Credo che SEME* sia, come è stato per le nostre precedenti pubblicazioni, più un punto di partenza che non uno di arrivo". Peraltro, per non smentire la propria ecletticità, i musicisti hanno pensato bene di inserire colori nuovi alla propria tavolozza sonora aggiungendo alla consueta line-up una seconda chitarra. Pertanto a Simone Cecchini (voce e chitarra acustica), Simone Brozzetti (chitarra elettrica), Federico Caprai (basso), Eva Morelli (flauto traverso e sax), Diego Petrini (batteria e tastiere), si è affiancato, entrando stabilmente nel gruppo, Simone "Il Poca" Matteucci (chitarra elettrica e acustica). A tal proposito dice Simone Cecchini: "Simone Matteucci deve il suo soprannome al fatto che alle superiori frequentava un istituto a maggioranza femminile e avendo la pelle un po' scura e lunghi capelli neri, lo chiamavano tutti Pocahontas, da cui "Il Poca", nomignolo che a lui è sempre piaciuto. Scherzi a parte e passando al suo ingresso nel gruppo: riflettendo sul nostro sound ci eravamo resi conto che volevamo un'evoluzione dal punto di vista chitarristico in maniera da completare lo stile da tipico guitar hero di Brozzetti con soluzioni più jazzate, più imprevedibili, sfocianti anche nel flamenco. "Il Poca" si

> **«CREDO CHE SEME* SIA, COME E' STATO PER LE NOSTRE PRECEDENTI PUBBLICAZIONI, PIU' UN PUNTO DI PARTENZA CHE NON UNO DI ARRIVO»**
> **FEDERICO CAPRAI**

Il Bacio sul palco del Legend Club di Milano, dove ha suonato il 15/6/2018 insieme agli Unreal City.

è calato perfettamente in questo ruolo e si è occupato, insieme al sottoscritto, anche delle chitarre acustiche. In generale, mie sono le ritmiche e suoi i ricami e i soli".

La prima cosa che colpisce del nuovo disco è l'artwork decisamente minimalista, in netto contrasto con i precedenti tre lavori le cui copertine gatefold andavano a formare un unico disegno di grande fascino. Su uno sfondo completamente nero si staglia la semplice macrofotografia di un seme (la grafica è stata realizzata da Eva Morelli utilizzando uno scatto di Simone Morelli). Dice ancora Cecchini: "Anche sull'aspetto grafico abbiamo voluto osare, adottando uno stile *à la* Cramps che fosse sì minimalista ma al tempo stesso ben riconoscibile. Il seme in copertina è di una pianta chiamata Fagiolina del Trasimeno, allude alle nostre radici ma anche al seme dell'uomo, non a caso l'immagine ricorda le gonadi maschili custodi del "seme dei padri, seme di continuazione", per citare un verso del testo. Ci sono poi altri simboli. La stellina dopo il titolo ad esempio rappresenta in qualche maniera un altro seme, quello della rivoluzione. In definitiva è una copertina più complessa di quanto sembri, ma di una "complessità compressa", come mi piace definirla; però non voglio svelare tutto, meglio lasciare le cose anche all'interpretazione personale di chi la guarda".

Il disco si apre con la title-track, lunga e furibonda cavalcata rock tra Deep Purple ed echi Van der Graaf, la cui splendida coda crimsoniana genera solo un pizzico di rammarico per la sua breve durata. Ricorda Diego Petrini: "È un brano recuperato dal nostro vecchio repertorio e rielaborato in chiave più moderna. Simone aveva ritrovato il vecchio testo, come un vero e proprio custode, mentre io l'ho riadattato tra hard-prog e metal. Dopo la parte embrionale delle strofe (di carattere rivoluzionario e antisistema), abbiamo cercato di trovare la parola che racchiudesse la tematica sociale del progetto: seme sembrava fatta apposta, un po' come il simbolo dell'uovo è per antonomasia la fonte generatrice di ogni creazione. In questo brano abbiamo potuto spaziare tra diversi stili musicali: dai riff infernali delle chitarre al doppio sax di Eva fino al giro di basso finale di Federico che ha reso tutto più doom. Ho potuto sperimentare il Mellotron in tutta la sua tenebrosità, ispirandomi chiaramente ai più grandi utilizzatori di questo strumento: i King Crimson". Riguardo al testo, aggiunge Cecchini: "Il primo seme di questo brano, tanto per rimanere in tema, fu un abbozzo di liriche risalente al 2002, che cantavo durante le improvvisazioni strumentali della band e che avevo parzialmente custodito nella mia memoria. Si tratta dei primi versi da cui è germogliato un testo del tutto nuovo, che parlava di noi e dei contrasti tra i doveri quotidiani e le nostre aspirazioni".

La sonda è una ballata molto personale nel cui testo affiorano i dubbi e le incertezze sul futuro, che tormentano l'animo umano; musicalmente è caratterizzata da belle chitarre acustiche mentre il flauto di Eva Morelli ricama dolci melodie e Petrini può dimostrare il suo valore oltre che dietro i tamburi anche sui tasti di un sintetizzatore.

5 e ¼ fuori dalla finestra il tempo è dispari è forse il pezzo più bello del disco, quello più progressivo nel senso di un geniale miscuglio di stili diversi. In quasi nove minuti si susseguono suggestioni jazzate di tipo canterburiano, svisate di chitarre acustiche in odor di flamenco e un finale ad alto tasso emozionale, che non avrebbe sfigurato in nessuno dei capolavori del Banco del Mutuo Soccorso. Dice Petrini: "Ricordo che siamo partiti da due brani separati: la prima parte, quella in 5/4, più sul jazz-rock, mentre la seconda

La grafica del nuovo album del Bacio è apparentemente minimale ma ricca nel significato…

era una composizione per pianoforte, vicina a una colonna sonora cinematografica. Simone con assoluta determinazione riuscì a inserire un testo sulla parte in 5/4, dove veniva raccontata la condizione dell'uomo durante l'orario di lavoro e il suo desiderio di evasione. Credo che sia uno dei nostri brani più riusciti di sempre". Aggiunge Cecchini: "L'immagine che avevo in mente era quella di me stesso che al lavoro alternavo lo sguardo tra la finestra e l'orologio fisso alle cinque e un quarto. Dietro il vetro il tempo è dispari e imprevedibile, dentro il perimetro della quotidianità e dei doveri tutto è invece pari, già tracciato per cui non rimane altro che rifugiarsi nei sogni. Nel finale ci sono infine i versi più veri e viscerali che abbia mai scritto in cui mi racconto completamente e in cui rivivo le giornate passate a suonare sul piazzale della Rinascente in via Lagrange a Torino. Sensazioni, pensieri e odori che mi rimarranno impressi per sempre nella memoria". *Sveglia* è un pezzo scherzoso e provocatorio, una sorta di ninna nanna con imprevedibili svisate country e con un testo che è quasi un inno a una ribellione sociale e spirituale. Gli appassionati più integralisti potrebbero storcere il naso ascoltandone le bizzarrie musicali. Piuttosto diverso dal tipico stile della band è anche *Animatronica platonica*. Ce lo spiega nei dettagli Diego Petrini: "Il brano in questione nasce da una composizione che avevo costruito con il synth inserendo un arpeggiatore a 128 bpm. Con Simone avevamo in mente da un po' di tempo di fare riferimento a un concetto molto contemporaneo, ovvero l'infatuazione amorosa tra l'uomo e l'intelligenza artificiale, nello specifico un animatrone. Il risultato è stato sorprendente, e con l'uso della batteria elettronica e la chitarra suonata con l'archetto magnetico del nuovo chitarrista la composizione ha preso una forma avveniristica, molto lontana dalla nostra vecchia e cara arcadia, pur mantenendone lo stile. La conclusione è affidata a una parte elettro-funky dove riemerge il sax di Eva e la voce quasi da soprano di Simone, eco di una vita dannata costretta ormai a glorificare lo schermo asettico di un computer. Del singolo è stato fatto anche un videoclip realizzato utilizzando una nuova tecnica, la demosaicizzazione delle immagini. Il video è stato presentato in anteprima assoluta il 30 giugno scorso alla manifestazione di musica e arti visive "What's Happening!!!" presso il museo civico di Palazzo della Penna a Perugia".

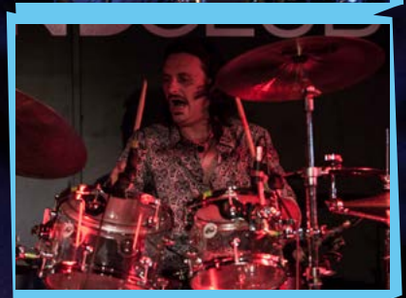
«GRAFICAMENTE ABBIAMO VOLUTO OSARE CON UNO STILE A' LA CRAMPS, CHE FOSSE MINIMALISTA MA AL TEMPO STESSO BEN RICONOSCIBILE»

La ballad *Sudamerica* è un vecchio brano composto da Cecchini presente, in versione voce e chitarra, in una sorta di demo inedito, *Testamento di un poeta*, che raccoglieva alcune sue ballate. Cecchini ci racconta qualcosa sul testo: "La suonavamo tanti anni fa all'inizio della nostra avventura musicale e abbiamo scelto di rimetterci mano nel momento in cui è venuto a mancare il vecchio di cui si parla nel testo. Si chiamava Gino e aveva la passione della vela e delle donne. Lo incontravo e ci passavo giornate intere a chiacchierare quando mi veniva a trovare in barca a Isola Maggiore. Era un omone, un nuotatore, uno dei primi assieme a Bud Spencer a scendere sotto il minuto nei 100 metri stile libero. Quando è morto, recentemente, sono stato molto male, mi sono messo a riascoltare questa canzone e mi sono immaginato lui, sulla sua barca all'orizzonte. Mi fa piacere che riviva in questa canzone. Nel testo c'è anche un riferimento a un altro personaggio, un hippie di nome Marino che aveva vissuto in Argentina, alla voglia che avevo anch'io al tempo di partire per quel Paese così lontano. Dal punto di vista strettamente musicale si possono cogliere numerosi riferimenti a Finardi che all'epoca era uno dei miei ascolti più frequenti".

Uthopia… il non luogo si discosta stilisticamente dalla passata produzione: un breve strumentale in 9/8 in cui, come ci dice Petrini, "si alternano i soli di tastiere e chitarra. Nei live sarà il momento dedicato alle libere improvvisazioni della band". Lo stesso batterista ci racconta anche la genesi di *Animaemotica.* "In pratica è il reprise di *Animatronica*. Ne ho rimodellato uno dei temi, inserendo un loop di synth che scandiva gli accordi in maniera leggermente sincopata rispetto al tempo in 4/4. Il risultato è uno strumentale dove il flauto etereo si alterna solisticamente alle due chitarre, chiudendo ciclicamente come all'inizio. In conclusione c'è la voce urlante di Simone. Alla fine della sua registrazione ho provato a inserire il Vocoder, strumento che elabora i segnali audio grazie ad algoritmi di codifica, ripetendo la parola "Animaemotica". La band ne è rimasta piacevolmente colpita e abbiamo deciso di tenerla".

Il sentiero di luce è tratto dal repertorio di ballad di Cecchini, su cui Il Bacio ha fatto un ottimo lavoro di arrangiamento, donandogli il calore del rock e facendolo diventare grintoso e ispirato, in linea con i migliori classici del gruppo. In definitiva SEME* rappresenta il grande ritorno del Bacio della Medusa che, ancora una volta, si dimostra una delle più originali e accattivanti formazioni nazionali: ha fatto proprio il concetto di prog nella sua accezione più vera, non mostrando alcuna paura di evolvere e creando un disco stilisticamente variegato ma con alla base la consueta straordinaria facilità di fruizione. Per chi volesse poi godersi la band nell'ancor più congeniale dimensione live non dovrà fare altro che venire alla serata di venerdì 28 settembre al Progressivamente Free Festival 2018 di Roma. Sarà un bell'ascoltare…

I concerti del Bacio sono sempre ricchi di vibrazioni emotive, sul palco il gruppo non risparmia la propria energia.



IN EDICOLA DAL 15 AGOSTO

9,90 €

DISPONIBILE ANCHE SU
www.sprea.it/metallica

SCANSIONA IL QR CODE

Pubblicare dieci album in quindici anni non è roba da poco. Ma quando il risultato è una serie di concept particolarmente impegnativi, incentrati sul destino dell'universo, la consapevolezza di sé e tanto altro, è giusto complimentarsi. Il nuovo disco dei **Gazpacho**, SOYUZ, affronta l'idea del tempo immobile, sempre nell'ambito del consueto art rock made in Norvegia…

Testo: **Chris Cope**

Comunicazione importante: siamo felici di annunciare che l'universo non è collassato a causa dell'ultimo album dei Gazpacho, MOLOK. Perlomeno, non ancora. Nel caso non sappiate di cosa stiamo parlando, alla fine del disco era presente un rumore che era in grado di generare una sequenza numerica: nel caso in cui questa sequenza fosse stata sovrapponibile alla posizione di tutti gli elettroni che costituiscono l'universo, in quel preciso momento tutto quanto sarebbe stato spazzato via.

Fortunatamente il sestetto di Oslo non è stato altrettanto incauto in occasione del nuovo album, SOYUZ. Stavolta invece di giocare con l'esistenza del genere umano, i Gazpacho si sono concentrati sul concetto di tempo immobile e sospeso. Ovviamente si tratta dell'ennesimo concept cerebrale da parte dei ragazzi norvegesi, miscelato in un art rock che fornisce la colonna sonora ideale per certi ragionamenti metafisici.

"Ci stavo pensando l'altro giorno… quando mia figlia aveva due anni, era divertente portarla in giro e farle fare quello che volevo", racconta il tastierista **Thomas Anderson**, collegato via Skype dal suo studio di Oslo. "Ora che ha dieci anni, mi rendo conto che la bambina di due anni non esiste più. Gli stessi atomi che le davano forma quando aveva due anni sono praticamente scomparsi. Nel corso del tempo cambiamo e mutiamo pelle, senza poterci aggrappare a nulla. Anche il nostro corpo, quello che abitiamo in questo momento, non è lo stesso con cui siamo nati. Così mi sono detto: non sarebbe bello poter mettere in pausa il mondo?".

I Gazpacho, da sinistra a destra: Robert Johansen, Jan Henrik Ohme, Kristian Torp, Thomas Anderson, Mikael Krømer, Jon-Arne Vilbo.

«Puntiamo sempre a pubblicare l'album perfetto. Finché non ci riusciremo, continueremo a provare»
Thomas Anderson

Sospesi nel TEMPO

Uno dei temi principali del nuovo album è costituito dalla sfortunata avventura della navicella spaziale russa Soyuz 1 nel 1967. L'astronauta Vladimir Komarov, che partecipava in solitaria alla missione, morì dopo che il modulo spaziale si schiantò a terra a causa di un malfunzionamento del paracadute. In realtà, secondo gli studiosi, la missione era destinata a fallire in partenza, e Komarov sapeva che difficilmente ne sarebbe uscito vivo. "Eravamo nel pieno della guerra fredda, e i capi di stato del Cremlino volevano arrivare nello spazio prima degli americani, che stavano procedendo molto celermente. Gli ingegneri stilarono una lista di problemi tecnici che andavano risolti prima di dare l'ok al lancio della Soyuz, ma i politici decisero di andare avanti ugualmente. Komarov partì sapendo che sarebbe andata a finire male, ma non gli importava. Così diventò un'icona della ricerca spaziale, una vittima della folle corsa verso

lo spazio. Ma al tempo stesso la sua sorte divenne simile a quella del gatto di Schrödinger: mentre stava nella piccola capsula spaziale, era in un certo senso già morto al 50%. Questo paradosso filosofico mi ha fornito uno spunto di riflessione sull'essere fuori dal tempo, perché Komarov era da solo nella capsula, così come ognuno di noi è solo nella propria testa, e si muove in orbita sulla terra attendendo solo di schiantarsi al suolo. E torniamo al concept che ha caratterizzato l'intero album, ovvero quello di essere immobili nel tempo. Ci ho pensato davvero tanto, più che in passato quando si è trattato di elaborare gli altri disco, e non è un concetto facile da spiegare, ma per me ha perfettamente senso".

"Il tempo è qualcosa di affascinante se viene affrontato in maniera filosofica", aggiunge il cantante **Jan Henrik Ohme**. "Ognuno di noi ha vissuto dei bei momenti, spesso si sentono le persone parlare dei 'vecchi tempi'… ma quei momenti non possono essere cristallizzati. Ci sono degli istanti che vorresti durassero per sempre, ma non puoi. È crudele ma è così. La vita prosegue e… puf, tutto svanisce".

SOYUZ è stato registrato a Oslo e a Fredrikstad, una città vicina al confine con la Svezia, e segna il ritorno dietro ai tamburi di **Robert Johansen** al posto di Lars Erik Asp, che ha lasciato il gruppo lo scorso anno. Del mix si è occupato John Rausch, che ha nel suo curriculum collaborazioni con artisti come Taylor Swif e Pink, il che ha contribuito a ottenere un suono più squillante. Secondo Ohme, SOYUZ è stato registrato "come si fa ora: ognuno registra le sue parti quando può e dove può. Abbiamo tutti un lavoro fisso che ci condiziona a livello di tempo e non ci permette di essere musicisti a tempo pieno. Io lavoro alla Sony Music; Thomas ha il suo studio di registrazione e produce spot e sonorizzazioni; **Michael Krømer** (violino) è un tecnico informatico nell'ambito di una grossa azienda; **Kristian Torp** (basso) sta in un locale a Fredrikstad, occupandosi un po' di tutto, dalla fonia di sala al backline.

SOYUZ rappresenta un capitolo in una discografia che conta ben dieci album in quindici anni di attività. "MOLOK era più tranquillo, più introspettivo. SOYUZ è più diretto, più rumoroso. Contiene tante idee. È più spazioso come sonorità e dinamico", afferma Anderson. "È un punto di incontro tra il futuro, il passato e il presente, è attuale. E con questo non intendo dal punto di vista politico o degli eventi in corso: è un album che esce fuori dagli altoparlanti prepotentemente rispetto a MOLOK, è una continuazione del sound dei Gazpacho. Suona più moderno e ha più parti elettroniche e varietà sonora". Basti pensare a *Soyuz One*, che include alcuni beats vocali, mentre *Exit Suite* si avvale di soundscapes in cui il violino è accompagnato dal ticchettio di un orologio. *Sky Burial*, con le sue sonorità orchestrali richiama alla mente le melodie di Scott Walker, mentre l'inquietante *Hypomania* strizza l'occhio alla *grandeur* dei Muse. Coerentemente con la tradizione dei Gazpacho, le otto tracce coniugano cupa malinconia e melodie più confortanti: SOYUZ è un lavoro che è a tratti snervante, ma al tempo stesso anche positivo.

"Il punto è che non abbiamo bisogno di vivere con la musica, non dobbiamo sopravvivere con i Gazpacho. Abbiamo deciso che finché sentiamo di fare qualcosa di interessante per noi, anche il pubblico si interesserà a quello che pubblichiamo. Al tempo stesso ormai la musica è diventata accessibile a tutti. Voglio dire: se vai su Spotify, puoi ascoltare qualsiasi cosa, ci sono mille nuovi album che vengono pubblicati ogni settimana. Quindi se dobbiamo editare qualcosa, vogliamo essere sicuri che sia qualcosa che solo noi possiamo realizzare, qualcosa di unico. Ogni disco deve mantenere il nostro sound ma al tempo stesso differenziarsi un po' dal precedente, senza mai sovrapporsi del tutto, come se mostrasse un aspetto differente dello stesso concetto di base". E infatti si può tranquillamente affermare che la band norvegese, di cui fa parte anche il chitarrista Jon-Arne Vilbo, è riuscita nel tempo a forgiare la sua peculiarità.

Il cantante dei Gazpacho, Jan Henrik Ohme.

Il gruppo infatti è nato nel lontano 1996 dall'incontro di Anderson, Ohme e Vilbo, prendendo il nome da uno screensaver che aveva come colonna sonora l'omonima canzone dei Marillion. "All'inizio non avevamo ancora capito chi erano i Gazpacho", spiega Ohme. "Il nostro primo disco è stato un modo per conoscerci e testare ciò che potevamo o non potevamo fare. Non abbiamo Rick Wakeman alle tastiere, non siamo interessati agli assoli virtuosistici e prolungati. Nessuno vuole mettersi in mostra. Siamo più una squadra, un collettivo che lavora insieme per tirare fuori il meglio da ogni componente. Ci siamo messi in cerca del nostro sound e c'è voluto fino al 2007 per trovarlo: è emerso con gli album NIGHT e TICK TOCK. Dopo aver pubblicato due concept contenenti pezzi molto lunghi, ci siamo chiesti cosa sarebbe successo se avessimo mantenuto il nostro sound ma registrando brani più corti, e così abbiamo pubblicato MISSA ATROPOS e MARCH OF GHOSTS. Ci ha fatto piacere tornare a suonare canzoni più corte, ma poi siamo tornati di nuovo al concept album. In pratica cerchiamo di alternare le cose

«Non abbiamo Rick Wakeman alle tastiere, non siamo interessati agli assoli virtuosistici e prolungati. Nessuno vuole mettersi in mostra. Siamo più una squadra, un collettivo che lavora insieme per tirare fuori il meglio da ogni componente»

Jan Henrik Ohme

che sappiamo fare, in modo tale da non ripeterci". Mentre parliamo in video chat, Anderson ci mostra quello che sta accadendo fuori dalla porta del suo studio: ha nevicato intensamente, e il paesaggio sembra quello di una fiaba. Per essere una nazione che conta poco più di cinque milioni di abitanti, la Norvegia ha avuto un ruolo importante nella scena prog negli ultimi anni: Leprous, Ihsahn, Jaga Jazzist, Major Parkinson, Wobbler e Enslaved sono solo alcuni dei nomi che vengono in mente e abbracciano un po' tutte le sfumature del genere. "Indubbiamente il clima e il tipo di luce hanno un impatto molto forte su chi produce musica da queste parti. Quando non c'è più la neve ed esce fuori un po' di sole divento un'altra persona. Ora invece è tutto scuro quando vado a casa ed è ancora scuro quando la mattina arrivo al lavoro, è inevitabile che ci sia un contraccolpo psicologico. Se ascolti qualche artista norvegese, anche quelli che fanno musica pop, sentirai il tipo di ispirazione che proviene dal clima e di dinamiche ambientali. Il nostro suono è strano, perché al suo interno ci sono anche scale musicali arabe o russe: utilizziamo le stesse scale per le quali sono conosciuti alcuni compositori russi. Il motivo è che sia io che Thomas amiamo molto la musica classica russa. Cerchiamo in tutti i modi di inserire alcuni di questi elementi nelle nostre canzoni e grazie a Michael e al suo violino siamo riusciti a portare nel nostro sound anche il folk norvegese e delle melodie che risalgono alla tradizione orale del 1500, 1600 e 1700". Anderson però non è tanto convinto sull'influenza del clima norvegese sulla musica del gruppo: "Non credo che l'essere norvegesi ci influenzi al momento della scrittura, se non per il fatto di poterci isolare nella mia casa in montagna durante l'estate per comporre nuovo materiale. Sicuramente è bello creare in un contesto così suggestivo e in completa privacy: ci sono delle baite sulle montagne che sono talmente isolate che al loro interno puoi fare tutto il rumore che vuoi". E quindi, a che punto sono arrivati i Gazpacho nel 2018? Quest'estate si cimenteranno nei concerti più lunghi della loro carriera, girando l'Europa e fermandosi in particolare al Be Prog! My Friend festival di Barcellona. Ma anche se dal vivo proporranno una carrellata sulla loro discografia, a breve si metteranno nuovamente al lavoro per produrre altro materiale inedito: la loro ricerca della perfezione sonora continua. "Puntiamo sempre a pubblicare l'album perfetto. Finché non ci riusciremo, continueremo a provare. Per me il lavoro che è andato più vicino a questo traguardo è stato HOUNDS OF LOVE di Kate Bush. Se un giorno riusciremo a fare di meglio, ve lo faremo sapere e ci accomiateremo ringraziandovi per l'attenzione".

Il gruppo al completo: "Finché abbiamo entusiasmo per quello che facciamo sarà più semplice entusiasmare chi ci ascolta".

Il tasterista Thomas Anderson.

il nome è un PRESAGIO

Arca Progjet è il nome del gruppo torinese e anche il titolo dell'album di esordio, che si pone nel solco progressivo con una forte matrice rock, contaminato in chiave hard. Nomen omen…

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Sergio Cippo**

Alex Jorio, ex Elektradrive, rappresenta lo spirito di questa nuova avventura. Le nostre domande le abbiamo eliminate per dare più risalto alle sue parole.

Una coppia che arriva da lontano

Con Greg suoniamo dai tempi delle scuole medie; da subito abbiamo avuto velleità compositive, guidate dall'ingenuità ma con una sincera voglia di esprimerci. Nel tempo abbiamo condiviso progetti, musicali e discografici, paralleli agli Elektradrive. Un paio di anni fa abbiamo deciso di scrivere del materiale insieme per pubblicarlo, grazie ad Antonio Keller della Jolly Roger Records il nostro lavoro è diventato realtà. All'inizio volevamo che l'album fosse una vera nave dove potessero salire ospiti a completare l'equipaggio, utilizzando più cantanti, ma poi abbiamo trovato Sergio Toya che ha dato "voce" alla nostra musica, così abbiamo deciso di andare a completare le altre tessere chiedendo a Mauro Pagani, nostro comune amico, se voleva contribuire a *Cielo nero*, dove avevamo immaginato un solo di violino. *Arca* necessitava di un intermezzo, che il sax di Arturo Vitale (Arti & Mestieri) ha saputo magnificamente colmare; la scelta di Gigi Venegoni per l'episodio strumentale chitarristico di *Un inverso* è venuta di conseguenza. Del resto siamo cresciuti, abbiamo imparato a suonare grazie alle opere di Arti & Mestieri e PFM; averli sull'album è stata per noi una grandissima soddisfazione, quasi a chiudere un cerchio ideale. Il resto è suonato da noi, le parti di chitarra sono affidate a Carlo Maccaferri, autore dell'episodio strumentale acustico *Aqua*, che chiude l'album.

La copertina di ARCA PROGJET si riallaccia alla tradizione grafica degli anni 70.

Il cammino dell'Arca

Arca: Un epico esodo verso altri mondi a bordo di un'Arcanave in fuga dal surriscaldamento globale, preservando la specie.

Meta' Morfosi: Quando Kafka incontra il Dottor K (cit. *L'esperimento del dottor K.*, film horror fantascientifico americano del 1958). Ovvero la metafora della trasformazione.

Requiend: Qualcuno ci ha trovato un po' di Peter Gabriel, qualcun altro un po' di Daft Punk, forse è il pezzo meno prog dell'album, con un testo ispirato a *Funeral Blues*, pubblicata nel 1936, seppure in forma non definitiva, intensa poesia di Wystan Hugh Auden (1907-1973).

Neanderthal: Un omaggio alle origini animalesche della razza umana che, seppur evoluta in *homo sapiens*, conserva ancora i tratti genetici di quegli ominidi che sopravvivono dentro di noi.

Sulla verticale: Un nostro giovanile esordio sospeso tra l'abduction aliena e l'esperienza lisergica, giocando con il jazz rock e il prog.

Battito d'ali: Risalente al 1978, liberamente ispirata al poema *Il corvo* di E. Allan Poe.

Cielo nero: Gli Erranti, custodi del fuoco sacro della conoscenza. La grande responsabilità di tramandare il sapere di padre in figlio, di uomo in uomo.

Delta Randevouz: Una sorta di Instagram futuristico sulle vite sempre più asettiche e vissute attraverso gli schermi.

Un inverso: Uno strumentale dal sapore fusion il cui titolo gioca semplicemente sull'inversione di pattern ritmici.

Pozzanghere di cielo: Musicalmente ispirato alla produzione crepuscolare di Steven Wilson, è un inno alla vacuità delle nostre esistenze.

Aqua: Un momento catartico di distensione finale: viene scoperta l'acqua su un pianeta alieno dove l'Arcanave approda e la vita potrà quindi rinascere altrove.

In studio

La registrazione e la produzione dell'album è avvenuta in Piemonte presso il Sound

Service Lab di Filippo Dagasso, nostro produttore e fondamentale quinto uomo. Con Filippo condividiamo un affiatamento artistico di lunga data, quindi l'esperienza è stata chirurgica e minuziosa, dettando da subito quello che sarebbe stato il suono globale del prodotto. Gli unici problemi in fase di registrazione sono stati dettati da standard diversi di software che abbiamo utilizzato nello scambio dei file, poi risolti come sempre da Filippo. Non nascondo di amare molto il lavoro in studio, come tutti i processi creativi in altri campi, che ti permette da un demo, per il musicista, o uno schizzo, per l'architetto, di veder crescere l'opera fino all'esposizione finale. Oggi per assurdo è meno faticoso realizzare un album che suonarlo dal vivo. La musica originale è per pochi appassionati, il resto è cover o tributi che fungono da sottofondo per chi non ha voglia di farsi coinvolgere, e per il prog mancano i luoghi dove suonarlo.

Suoni e visioni

Il prog è sempre stato ampia fonte di ispirazione per gli illustratori che potevano dare il meglio sullo spazio di un Lp, l'avvento del Cd ha sacrificato parecchio l'arte grafica. Fortunatamente il ritorno odierno al 33 giri ci ha permesso di rendere al meglio il progetto grafico della nostra copertina. Il concept del nostro logo risale addirittura al 1993 mentre l'associazione all'Arcanave, creata per noi e illustrata dallo spaceship designer German Impache, è nata di comune accordo con Antonio Keller della Jolly Roger Records. Volevamo qualcosa strettamente collegato alle tematiche trattate che fosse capace di richiamare alla memoria mondi fantastici alla Roger Dean, Philippe Druillet, Moebius.

ARCA PROGJET

Formazione

Alex Jorio
batteria, tastiere e percussioni
Gregorio Verdun
basso, tastiere
Sergio Toya
voce
Carlo Maccaferri
chitarra
Filippo Dagasso
tastiere e programmazioni

A destra: Arca Progjet live con Mauro Pagani al violino. Sotto: Sergio Toya.

Girotondo musicale

I nostri gusti spaziano veramente molto. È indubbio che Steven Wilson abbia dato una bella scossa al genere rinfrescandolo, ma è altrettanto bello vedere che Steve Hackett è l'unico a portare sui palchi la musica dei Genesis. Tendenzialmente preferisco riascoltare perle del passato come i Tempest di Jon Hiseman, i Greenslade e gli U.K., inoltre amo Kevin Gilbert. Mi sono reso conto che la musica che fai ti segue nel cambiamento e nella crescita, la musica degli Arca Progjet non avrei potuto proporla prima, anche se mi accorgo che è molto influenzata dal mio trascorso con gli Elektradrive ma allo stesso tempo contiene echi di esuberanza giovanile. Direi che con Greg eravamo fisiologicamente pronti per affrontare questo nuovo percorso. Le piattaforme di streaming o di downloading hanno certamente allargato la possibile platea di utenti e aperto nuovi mercati di sbocco prima inaccessibili; contemporaneamente hanno massificato la produzione e l'hanno impoverita. Mille ascolti su Spotify generano 2 euro di ricavi, è inevitabile che solo chi fa grandi numeri può permettersi di vivere di musica. Noi ci rivolgiamo però a un pubblico di nicchia che preferisce il supporto fisico, vinile o Cd, agli mp3, che sa ancora apprezzare un'opera in tutta la sua lettura, dalla copertina ai testi al packaging… che sappia farsi rapire dalle emozioni contenute in essa.

STONEMUSIC

STATE SEMPRE COLLEGATI A WWW.STONEMUSIC.IT

Cari lettori, le nostre riviste di musica contengono approfondimenti che non potete trovare in Rete, ed è per questo che le amate e le seguite con passione. Ma un mese di attesa, nel caso di «Classic Rock», due mesi per «Prog» e «Vinile», rappresentano un tempo troppo lungo in cui accadono tante cose che ci interessano. Per colmare questo vuoto abbiamo creato Stonemusic.it, il portale che ci consente si stare sempre collegati e di vivere insieme, giorno per giorno, la realizzazione delle nostre riviste e condividere in tempo reale i fatti e le notizie che ci appassionano. State collegati, andate ogni giorno su stonemusic.it e sulle pagine FB delle nostre riviste.

WANTED

A TUTTI I NEGOZI DI VINILE

**Cari lettori e cari gestori di negozi di vinili,
come ben sapete su ogni numero della nostra rivista c'è l'elenco, regione per regione, di tutti i negozi di vinile. La stessa lista la trovate adesso anche su Stonemusic.it ed è possibile aggiornarla direttamente! Se avete un negozio di vinili usati e/o nuovi potete andare sul nostro sito Stonemusic.it e autoregistrarvi nell'apposito form. Siamo in fase sperimentale, quindi abbiate pazienza, ma entro pochi giorni i nostri lettori potranno andare sul sito e con la geolocalizzazione potranno avere in tempo reale tutti i riferimenti dei più vicini negozi di vinile. State connessi, stiamo lavorando per la community degli appassionati e dei collezionisti!**

FRANCESCO DI GIACOMO, ORMAI CI SIAMO PER L'ALBUM D'INEDITI...

È finito! L'album LA PARTE MANCANTE, composto da nove brani inediti di Francesco, musicati dal pianista Paolo Sentinelli, è stato missato da Alex Di Nunzio e masterizzato da Foffo Bianchi... quindi è stato messo il punto finale alla parte artistica e audio. Il risultato, per chi come noi ha ascoltato l'opera, è semplicemente commovente. La produzione è di Antonella Caspoli, moglie di Francesco. La data esatta dell'uscita non è stata ancora definita ma dovrebbe essere in autunno. I musicisti coinvolti sono pochi per scelta in un lavoro dove l'elemento principe è la voce di Francesco, che vibra di emozione nell'interpretare testi di umana e rara poesia: Maurizio Masi alla batteria, Alessandro Papotto ai fiati, Tiziano Ricci al basso, Adriano Viterbini alla chitarra, Max Dedo ai fiati, oltre a una corposa sezione di archi. Segnaliamo i titoli di alcune composizioni, nate tra il 2005 e la morte di Francesco (21 febbraio 2014): ***La parte mancante - Il senso giusto - Se tu sapessi, Andrea – Emullà - In favore di vento***. Il lavoro uscirà in vinile gatefold e Cd.

STEVE ROTHERY DEI MARILLION RITORNA IN ITALIA PER DUE DATE

Il chitarrista e membro fondatore della prog rock band inglese Marillion sarà a Roma venerdì 20 luglio alle 21:00 al teatro Parchi della Colombo, e il 22 a Milano al teatro Guanella. Sarà accompagnato dalla figlia Jennifer e da Riccardo Romano, tastierista delle RanestRane e della Steve Rothery Band. Un evento speciale che vedrà alternarsi i tre artisti sul palco. Steve Rothery suonerà alcuni dei suoi più grandi successi insieme ad Alessandro Corvaglia (Mr. Punch, La maschera di Cera, Delirium). Jennifer Rothery, per la prima volta in Italia, eseguirà alcuni brani del suo progetto solista Sylf. Riccardo Romano, accompagnato dalla sua band e con la partecipazione di Jennifer Rothery e Steve Rothery, presenterà il suo album solista B612, ispirato al libro *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry.

IL RITORNO DI ELLESMERE

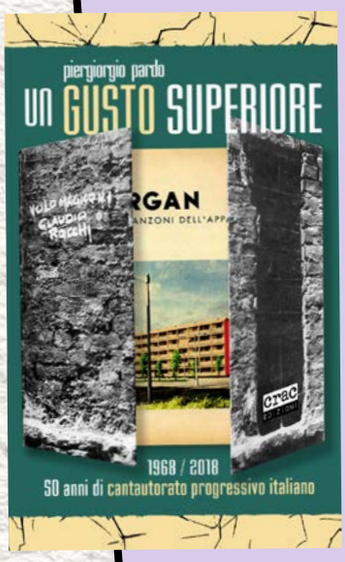
A tre anni dall'ottimo debutto con il concept album LES CHÂTEAUX DE LA LOIRE, pubblicato da AMS/Vinyl Magic nel settembre del 2015, gli Ellesmere sono pronti ad aggiungere un nuovo capitolo alla propria discografia. ELLESMERE II – FROM SEAS AND BEYOND vedrà infatti la luce il prossimo autunno. Ancora una volta il progetto, concepito e diretto dal polistrumentista romano Roberto Vitelli, vedrà la partecipazione di una nutrita serie di ospiti: Alan Benjamin (Advent), Robert Berry (Three, Keith Emerson), Trey Gunn (King Crimson, Robert Fripp), David Jackson (Van der Graaf Generator), Brett Kull (Echolyn), Keith More (Arena), Davy O'List (The Nice), Daniele Pomo (RanestRane). Rispetto al lavoro precedente, l'orizzonte musicale dei sette brani contenuti nell'album si sposta verso traiettorie più sinfoniche ed elettriche, richiamando le sonorità di band come Yes, Genesis, King Crimson, Kansas e del primo Gabriel solista. Registrato in varie location, l'album è stato mixato da Riccardo Romano (RanestRane, Steve Rothery Band) e masterizzato da Fabrizio De Carolis ai Reference Mastering Studios di Roma.

DREAM THEATER... TRA POCO ARRIVANO?

A fine 2017 il gruppo ha firmato il contratto per il loro quattordicesimo album con InsideOutMusic/SONY; da poco ha annunciato di essere entrato in studio per iniziare il lavoro. James LaBrie: "Siamo già operativi e sta andando alla grande! Ci siamo trovati nella stessa stanza e, devo ammetterlo, se la prima settimana può dare un'idea di come saranno le nuove composizioni, preparatevi a qualcosa di maestoso!". John Petrucci aggiunge: "Sono molte le idee sul piatto e siamo stati molto produttivi sebbene si tratti solo di una settimana! Per ora il risultato è molto heavy, progressive, melodico ed epico". I Dream Theater il 28 giugno hanno tenuto un Facebook Question & Answer coi fan. Disponibile un video al link www.facebook.com/johnpetrucciFB/videos/1974052929313376.

CANTAUTORE PROGRESSIVO? NON È UNA PAROLACCIA...

Gusto superiore 1968/2018 – 50 anni di cantautorato progressivo italiano è il titolo del libro scritto da Piergiorgio Pardo (previsto per l'autunno per le edizioni Crac) sulla scena italiana "oltre" la chitarra acustica, usata da molti artisti come "stampella" per i propri testi. A questo libro il nostro Guido Bellachioma ha scritto l'introduzione: "Introdurre un libro è sempre pericoloso. Vuoi per l'ovvia difficoltà di connettersi profondamente con il pensiero dell'autore, capirne la metabolizzazione del pensiero mentre lo trasforma in scrittura... vuoi per l'argomento trattato nel libro. Quando si scrive di musica il pericolo è doppio. Quando si disquisisce di cantautori è triplo. Quando si argomenta sul prog (qualsiasi cosa significhi questa definizione) diventa sestuplo: se unisci i termini *cantautore* a *progressivo* almeno decuplo. Se poi, come in questo caso, il periodo di tempo esaminato è di 50 anni l'equazione *pericolo* è irrisolvibile in modo positivo, mentre diventa certezza lo schiantarsi al suolo nel tentativo di farlo. Per cui spero che affronterete questa lettura andando oltre le nozioni espresse, pur importanti. Io ogni tanto, anzi spesso, provo il bisogno di ascoltare parole che non siano solo fiato che esce dalle labbra... capire che la lingua può essere qualcosa oltre il semplice significato della singola parola, che il film non è solo la trama. Molti degli artisti italiani *sottosopra* affrontati nel libro soddisfano questa mia esigenza e sono sicuro che anche voi non rimarrete delusi". Tra gli artisti affrontati ci sono: Eugenio Finardi, Mauro Pelosi, Ivan Cattaneo, Gino D'Eliso, Amerigo Verardi, Simon Luca, Jenny Sorrenti, LeoNero, Battiato, Battisti, Dalla.



MOONGARDEN: ALIGN MYSELF TO THE UNIVERSE

AMTTU è il titolo del nuovo album dei Moongarden. Questi sono i brani contenuti: 1. *Here Now,* 2. *Step After Step,* 3. *Run,* 4. *The Golden Circle,* 5. *Planet Of The Absurd,* 6. *The Immutability I – The Immutable II – Acqua Terra Fuoco Aria III – OM,* 7. *Shiva,* 8. *The Union.* Cristiano Roversi, il birbante che più degli altri tiene in vita questo progetto, dice: "È un disco molto importante per noi, visto che lo consideriamo come un nuovo inizio. La band è al suo massimo potenziale, sia per il livello professionale e di serietà che ci siamo imposti, sia per la creatività che ognuno di noi ha messo in gioco. A mio avviso è molto ben bilanciato tra passato e futuro e potrebbe accontentare un po' tutti, forse anche i puristi che non hanno apprezzato la nostra costante ricerca nel progressive. La band è sempre quella: Simone Baldini Tosi, voce e violino – David Cremoni, chitarre acustiche ed elettriche – Dimitri Sardini, chitarre elettriche – Mirko Tagliasacchi, basso elettrico – Mattia Scolfaro, batteria e percussioni – Cristiano Roversi, tastiere, programmazioni e chitarre addizionali. La copertina è opera del maestro Ed Unitsky". Dovrebbe uscire all'inizio di ottobre ma al momento di scrivere queste note non è dato sapere etichetta e, quindi, data esatta della pubblicazione di Cd e Lp.

STONEMUSIC.IT CLASSIC ROCK Lifestyle VINILE PROG ITALIA

RECOVERED
COPERTINE STORICHE RIPENSATE DI GIAMPIERO WALLNOFER
WWW.FACEBOOK.COM/GIAMPIERO.WALLNOFER

MAGMA

MAGMA

VERSIONE ORIGINALE 1970 RISTAMPATO COME KOBAÏA.

NEL PROSSIMO NUMERO

KLAUS SCHULZE
INTERVISTA ALLA LEGGENDA DELL'ELETTRONICA

TRAFFIC
UN GRUPPO FUORI SCHEMA

SPIRIT
STRANI UNIVERSI SONORI

IL N° 20 SARÀ IN EDICOLA IL 20 SETTEMBRE 2018

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it
redazione@classicrockitalia.it

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contenuti s.r.l. diretta da Francesco Coniglio

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento di: Paolo Carnelli
Supervisione di: Marina Loreti
Progetto grafico di: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione di: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Gerardo Casiello, Chris Cope, Antonio De Sarno, Daryl Easlea, Dave Everley, Paolo Formichetti, Francesco Gazzara, Sid Smith, Franco Vassia, Stefano Vicarelli, Giampiero Wallnofer, David West.

Foto: Clive Arrowsmith/Camera Press, Guido Bellachioma, Luca Benporath, Paolo Botta, Sergio Cippo, Giovanni Coccia, Guido Harari, Richard Haughton, Massimo Lanni, Raimondo Luciani, Andrea Piazza, Enrico Rolandi, Brian Tirpak, Ben Wolf, Fabio D'Emilio.

Sprea S.p.A.
Socio Unico – direzione e coordinamento Gestione Editoriale S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Mario Sprea (Vice Presidente), Claudio Rossi (pubblicità e marketing), Fabrizio D'Angelo, Denis Curti, Alessandro Agnoli, Stefano Spagnolo

PUBBLICITÀ
Segreteria Marketing: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - pubblicita@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Laura Galimberti: tel. 02 92432295/440 – distribuzione@sprea.it

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
Mail: abbonamenti@myabb.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.classicrockitalia.it/prog
Mail: store@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
www.sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re: tel . 02 92432262 - international@sprea.it

REDAZIONE
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian
Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali , Ambra Palermi, Alessandra D'Emilio, Roberta Tempesta, Elisa Croce, Laura Vezzo, Lara Montaperto, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato

Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Virginia Argiero, Irene Citino, Sara Palestra, Danilo Chiesa - amministrazione@sprea.it

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.

Direttore Responsabile: Luca Sprea
Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate – ISSN: 2039-649X

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.- Future plc (UK)

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

FUTURE
Contenuti su licenza: Prog – Future plc (UK)

ENCHANT

A DISTANZA DI 25 ANNI DAL DEBUTTO DELLA BAND,
INSIDEOUTMUSIC PUBBLICA

**UN COFANETTO CONTENENTE TUTTA LA DISCOGRAFIA DEGLI ENCHANT:
10 DISCHI, INCLUSI 2 BONUS CON VERSIONI DEMO,
LIVE, ACUSTICHE E STRUMENTALI.**

EDIZIONE LIMITATA E NUMERATA A MANO!

INSIDEOUT MUSIC

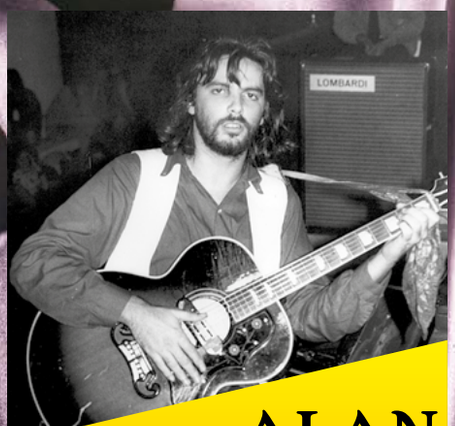
www.insideoutmusic.com

SONY MUSIC

PROG ITALIA

LE PIÙ BELLE FOTO DI GUIDO HARARI

PETER HAMMILL (VDGG)



ALAN SORRENTI
ARIA PROGRESSIVA

MARILLION
ALLA SCOPERTA DI BRAVE

NOT A GOOD SIGN
LIBERTÀ TOTALE

BIMESTRALE ▸ #19 ▸ € 9,90

80019

9 772039 649369

P.I. 19-07-18 ▸ LUGLIO-AGOSTO 2018